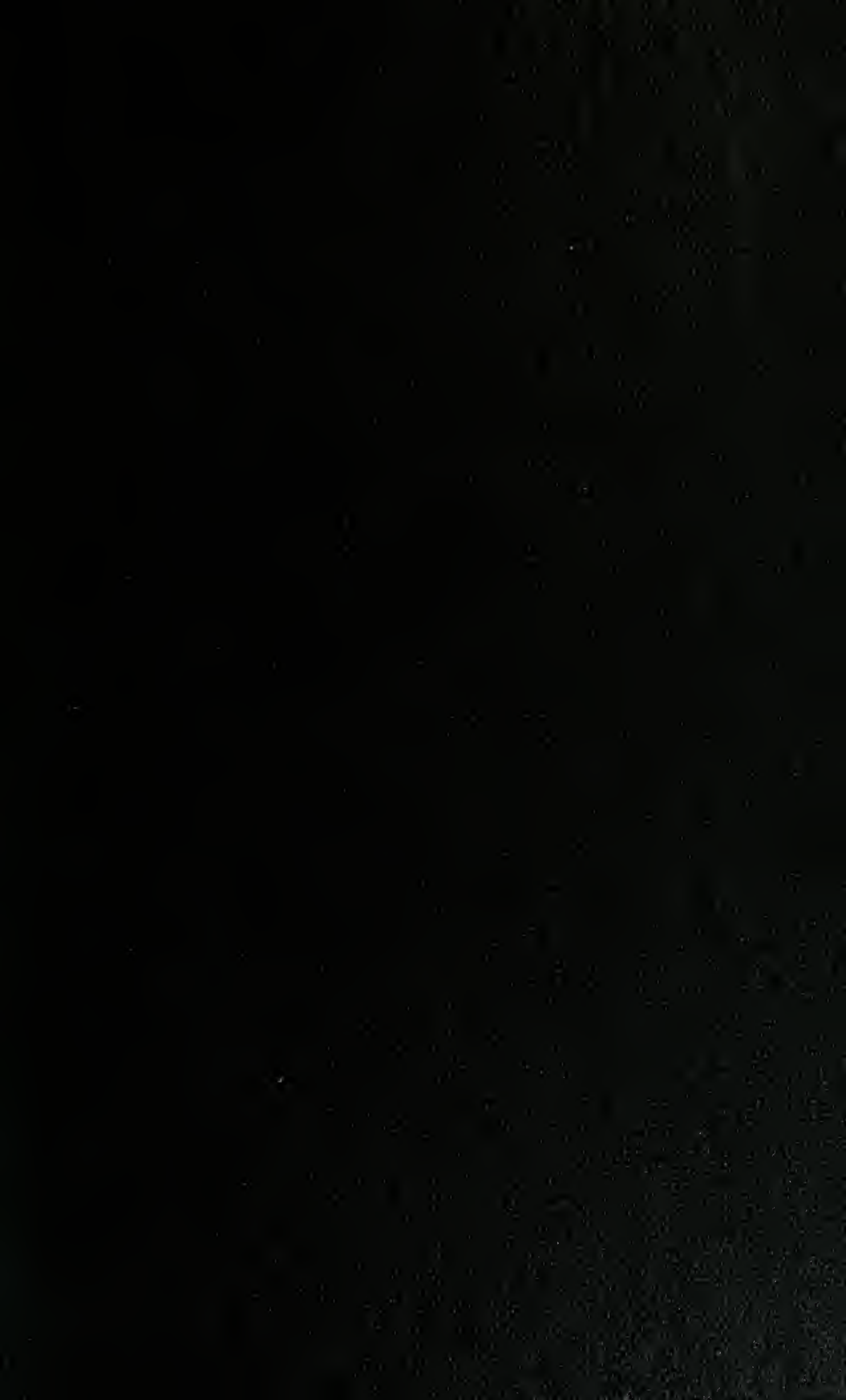










Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

LIII.

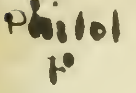
Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften.

Von

Dr. Marianne Thalmann.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1919.



Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften.

Von

Dr. Marianne Thalmann.

In der Poesie blühte das Reich des Unendlichen über der Brandstätte des Endlichen.

Jean Paul
(Vorschule der Aesthetik 157).



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1919.

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Meinen Lehrern

Bernhard Seuffert
Walther Brecht

gewidmet.



Vorwort.

Vorliegende Arbeit wurde der philosophischen Fakultät in Wien als Dissertation eingereicht und von ihr genehmigt. Ich übergebe sie der Öffentlichkeit als Ansatz zu einer Umwertung der dichterischen Persönlichkeit Tiecks. Die gründliche Darlegung über den trivialen Roman, insbesondere über seinen Zusammenhang mit freimaurerischen und rosenkreuzerischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts, behalte ich einer weiteren Publikation vor.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich meinem sehr verehrten Lehrer, Prof. Dr. Walther Brecht, für seine stets anregende und warme Förderung.

Ferner spreche ich den Herren Beamten Dr. M. Holzmann, Dr. J. W. Rölling (Universitätsbibliothek Wien), Dr. M. Pirker (Hofbibliothek Wien) und Dr. Schleimer (Universitätsbibliothek Graz) für ihre Zuvorkommenheit meinen Dank aus.

Wien, Ostern 1919. **Marianne Thalmann.**



I. Einleitung.

Der kritische Stand der Forschung über Ludwig Tieck ist im wesentlichen über Hayms grundlegendes Werk „Romantische Schule“ nicht hinausgegangen. Aus dem Grundstock der dichterischen Persönlichkeit erwuchsen in der wissenschaftlichen Beurteilung streng entgegengesetzte Wertungen.

O. Kaiser (Tieck als Dramatiker und Dramaturg, Leipzig, 1885) erklärt Tieck von Reflexion zersetzt, O. Fischer (Über Farbe und Klang) dagegen als Menschen ohne Reflexionstätigkeit.

Ich reiße absichtlich zwei beliebige Arbeiten aus der Fülle des vorhandenen Materials, um auf die in scharfe Gegensätze zerfallende psychologische Auffassung zu verweisen, mit welcher man gewöhnt ist, aus der unteilbaren dichterischen Veranlagung jene Einzelregister zu ziehen, die sich für den augenblicklichen Bedarf als begründend erweisen. Dieser Riß geht durch die ganze Forschung. Und so hat man sich gewöhnt, in Tieck den perfiden Abschreiber und Vielschreiber zu sehen, immer von irgendeiner Tagesmeinung ins Schlepptau genommen, einerseits zu zersetzend, um unmittelbar zu sein, andererseits geistig zu wenig diszipliniert, um an die philosophisch geschulten Schlegels heranzureichen.

Tieck selbst empfand den Zwiespalt seines Wesens — ein an sich nicht seltenes Problem — als grundlegend[1]. Das Bewußtsein der Zweiheit in ihm war sehr stark, das Bedürfnis, aus dem Demiurgenhaften der Erscheinungen etwas Geschlossenes zu schaffen ebenso heftig. Scherz und Ernst in ihm war ein durch das ganze Leben bleibender Riß. Dieser Gedanke erfährt in Tieck eine stete Umformung[2].

[1] K. II, 170. Der Gegensatz des Scherzes und des Ernstes ist für mein Wesen durchaus notwendig... Schon in meiner Jugend konnte man dieses doppelte Wesen nicht begreifen und hielt mich darum bisweilen für närrisch. — K. II, 163. Die innige Verbindung von Poesie und Kritik ist der Schwerpunkt seiner nicht leicht zu fassenden Persönlichkeit.

[2] K. II, 236. Der Spaß selbst ist der verhüllte Ernst. — K. II, 239. Ironie... ist der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist.

Ich werde im Laufe der Untersuchung wiederholt darauf zurückkommen, weil dieses konstitutionell gegebene Moment in seinem vollen Umfange in der Forschung unberücksichtigt blieb und nur zu negativen Folgerungen führte.

Regener (Tieck-Studien, Diss. 1903, 14) verweist darauf, daß vor allem die Zeitumstände der Hypertrophie des Gefühlslebens Vorschub leisteten. Eine Milieutheorie besteht soweit zu Recht, als eben derartig gezeichnete Naturen wie Tieck ihrer Zeit vorübergehend den Stempel aufzudrücken scheinen. Es besteht zwischen beiden wohl auch eine Wechselwirkung, meist die des Antagonismus. Denn zwischen der Mitwelt und dem Künstler pflegt gerade in puncto Seelengemeinschaft jene Kluft zu liegen, die sich dahin ausdrückt, daß alle Kunst in die Zukunft weist und nicht dem Augenblick angehört. Im Einklang lebt nur die Modeliteratur, wie dies insbesondere an den Zeitgenossen wie Cramer, Vulpius, Spieß usw. sichtbar wird. Tieck und seine Freunde waren in erster Linie Protest gegen das 18. Jahrhundert, gegen Nicolai, auch gegen jenes Stück Nicolai, das man noch bildungsgemäß in sich trug. Sie neigten bewußt zu Cagliostro und Schrepfer. „Aberglaube ist besser als Systemglaube," schrieb der bescheidene Wackenroder. Soweit Bewußtsein am Beginne stand, war es der Kampf gegen jene ratio, die die Dinge aller Jenseitigkeit entkleidet hatte.

Gewisse eigenartige, seelische Voraussetzungen müssen jedoch namentlich der Rezeption des Grauens vorgearbeitet haben. Die Kritik wird durch die Tatsache des Erlebnisses vorerst erschwert. Ich halte es aber für die erste Pflicht wissenschaftlicher Untersuchung, den Menschen zuerst in seiner organischen Verfassung kennen zu lernen, um ihn auch wieder abstreifen zu können.

Wie wiederholt hervorgehoben, entstammte Tieck einem innerlich sehr verschiedenen Elternpaar: ein klarer, im Aufklärungstaumel befriedigter Vater, eine sehr gläubige, wunderfreudige Mutter, eine rasch aufsteigende Handwerkerfamilie in Berlin K. I, 5, 13).

Für Tiecks früheste Jugend, für den ungefähr zehnjährigen Knaben von lebhaftester Phantasie (K. I, 20, 21, 41), bezeugt Köpke (I, 44) häufig vorkommende physische Störungen.

Diese lebhafte Phantasie mit ihrer Kehrseite ist die Wurzel seiner Kunst geworden; es liegt in dieser einerseits knabenhaften Reizbarkeit auch schon ein anderes bedeutsames Moment: die Hingabe an Eindrücke, die der eigenen Verfassung entgegenkommen, bis zur Maßlosigkeit.

Ein mittelmäßiger Schüler, kein Vielwisser, erweist er seine Begabung zuerst in einem Aufsatz „Gedanken über die Einsamkeit" (K. I, 49). Die Schule zeigt nur so viel, daß schon der Knabe Idealist war (siehe Regener, 30), mag es dem vortrefflichen Schulmeister Gedike auch nur als „besser wissen wollen" geschienen haben.

In die Gymnasiastenzeit fällt eine heftige Neigung für seinen Kameraden Bothe, die, unerwidert, den Knaben in Nervenkrisen stürzte (K. I, 64, 67). Er gab sich bis zu raffiniert herbeigeführten Szenen preis, bis sich die Neigung augenblicklich in Haß kehrte. Damit war ein äußerer Abschluß erreicht.

Perioden zunehmender und gesteigerter Schwermut, durchsetzt von ausgelassenster Laune, folgten diesem Erlebnis. In gesteigerter Reizbarkeit läßt er die Umwelt auf sich einwirken. Der Tod des Soldaten (K. I, 60), die Lektüre[1], der Tod Tolls (K. I, 97), die Fußwanderung nach Frankfurt, alle diese Einzelheiten erfahren in seiner Seele eine fortwährende Wendung ins Quälende und Schaurige[2].

Er macht Nachtspaziergänge, er sucht die Friedhöfe auf, er konzentriert alles Wollen seiner Seele in Geisterbeschwörungen (K. I, 103). Sein Grauen zu versinnlichen, der Angst seines Herzens Auge in Auge gegenüberzustehen, war ihm ein inneres Bedürfnis.

Ich betone diesen Umstand ganz besonders. Die Form des Wollens mag knabenhaft sein. Der dahinter stehende Wille ist

---

[1] Friedrich von der Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe II, 23. Als ich Shakespeare zum ersten Male sehr flüchtig durchlas, erschien mir alles in einem düsteren, fürchterlichen Lichte. Über alles andere hatte ich hinweggelesen. Lovell, 308/10. Balder glaubt bei der Lektüre Hamlets, es ginge ein Geist durch das Zimmer (Reflex des eigenen Erlebnisses).

[2] Friedrich von der Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe II, 54. Unglück und Traurigkeit war ja mein Schicksal von meinen frühesten Jahren an. — K. I, 104. Lust nach der Einsamkeit des Klosters: wiederkehrend beim Studium Böhmes (K. I, 286).

aber typisch. Tieck rang Zeit seines Lebens mit den Gestalten von Grauen und Angst, mit dem Versinnlichen eines fühlbaren und nicht faßbaren Überirdischen.

Schriftstellerisch wurde dies zuerst von Rambach ausgebeutet und der Sechzehnjährige entwirrte, trotz aller minderwertigen Hilfsmittel eine Welt des Grauens, in die er selbst geschaut hatte und die daher das Konstruktive seines Lehrers weit übertraf (K. I, 122; Haym, Romantische Schule, 30). Der junge Tieck war roh im Gebrauch der Mittel. Haym (Romantische Schule, 34) tadelt mit Recht das orientalische Modekostüm („Abdallah") als fadenscheinigen Behelf. Seine Jugend war übertrieben und ausschweifend im Pathos. Und doch hat er uns später in der „Vittoria" auch wieder die karge Beschränkung gezeigt: das Kostüm der Renaissance bleibt wesenlos. Er negiert es.

Die Universitätszeit zeigt Tieck in gleicher Verfassung (K. I, 140). Die Zustände sind bis zu körperlichen Schmerzen und Selbstvernichtungstrieb angewachsen[1] (K. I, 100). Das stärkere Bewußtsein der Jahre reiht den Ereignissen die Furcht vor dem Wahnsinn[2] an bis zur Vorstellung der Ansteckung.

Er flieht in die Natur[3], er stürzt sich in Arbeit, in Lektüre, er gibt sich den Eindrücken hemmungslos hin.

„Wirklichkeit und Nachbildung sind für mich in Ansehung der Folgen fast eins" (Frd. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe, 60), ein Gedanke Tiecks, der dann in seine Kunst hinüberspielt und die Abstraktion der Wirklichkeit formbestimmend vorgreifen läßt. Die Imagination greift der Wirklich-

---

[1] Daher auch Tiecks milde Auffassung vom Selbstmord, die der katholischen Richtung der Zeit fremd ist. Siehe „Musikalische Leiden und Freuden" 373, „Alte vom Berg", 381.

[2] Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe II, 56, 57. Friesen, L. Tieck II, 67. Er habe sich oft dem Wahnsinn nahe gefühlt. — Lovell, 188. Ich fühlte, daß Balders Krankheit für mich ansteckend sein könnte. Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe II, 54. Die Besorgnis, wahnsinnig zu werden, wird mir um vieles wahrscheinlicher. — 61. Daß Wahnsinn anstecke, wird mir immer deutlicher. — Hexensabbath, 142. Die Luft ist angesteckt und macht verrückt.

[3] Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Briefe und Werke II, 57. Ruinen... Felsen über mir, die wankenden Bäume, das Hundebellen, alles war so schauerlich, alles stimmte die Phantasie so rein, so hoch. — Varnhagen, Nachlaß I, 191—242.

keit bodenschaffend voraus (Vittoria, 53), die Idee des Künstlers bestimmt ein Jahrhundert (Hexensabbath, 356). Der junge Tieck geht sogar so weit, daß er erklärt (Varnhagen, Nachlaß I, 194), kirchliche Gemälde müssen auf die Körpergestaltung des katholischen Volkes eingewirkt haben.

Auf der Landstraße wird der irrsinnige Handwerksbursche zum Erlebnis (K. I, 181), Wegsteine werden auf den Nachtfahrten durch Kieferwälder zu Gespenstern (K. I, 219), auf den Wanderungen sucht das Auge die Schatten des Waldes, die Ruinen, die harte Gebirgskontur, und das Ohr gibt sich der Schwermut des Wellengeplätschers hin. Auf diesen Wanderungen verstummt das gequälte innere Leben mehr und mehr. Sie bleiben daher bis in die Erinnerung des Alters so ungemein lustbetont.

Visionen[1] stellen sich ein, Ahnungen drücken die Tage. Die Lektüre (K. I, 109, 141) überreizt seine Nerven[2]. Tieck neigte an sich dazu, neben gelassenstem Nichtstun seine geistige Spannkraft sinnlos zu verausgaben (K. I, 266; II, 155)[3]. Diesen Rhythmus des Lebens hat Friesen ebenso an dem älteren Manne beobachtet.

Die Jahrhundertswende sieht Tieck auf einem Tiefstand[4]. 1798 fällt der Tod Wackenroders, 1801 der Novalis' und der Eltern. Er scheint in Mystikern und Kirchenvätern unterzugehen. Er nähert sich der Naturphilosophie (Böhme, Fichte, Schelling), er nimmt lebhafteste Fühlung mit Novalis, Solger, Steffens, Philipp Otto Runge, er liebt Ben Jonson, Kleist, Lenz, die spanischen Dichter, er eignet sich Müllers trübes Weidenlied (Genoveva: Golo) an. Weltanschauung, Freundschaft, literarische Zusammenhänge, alles zieht einem Schaurigen nach, um in ein greifbareres Übersinnliches zu münden[5].

---

[1] K. I, 143 Erscheinung Gottes, I, 235 Vision der Schenke und I, 360 Vision in Berlin.

[2] Frdr. v. d. Leyen, a. a. O., II, 50, Lektüre des Genius.

[3] Frdr. v. d. Leyen, a. a. O., II, 70, 72 und 75. Warnt vor den Ausschweifungen des geistigen Genusses und dem Einstürmen auf die Gesundheit des Körpers.

[4] Caroline, Briefe aus der Frühromantik, II, 50, 153, 160, 343, 545.

[5] Solger, Briefwechsel, 373, 412, 482, 564, 622, 682, 710, 711.

Neuerliche schwere Erkrankungen stellen sich ein. Die Angstvorstellungen der Knabenzeit begleiten ihn nach Italien, sie fassen ihn in den Straßen Roms an, wie seinerzeit in Berlin[1].

Diese Angstvorstellungen kehren, wie Köpke II, 128 versichert, in Dresden mit fast periodischer Regelmäßigkeit wieder. Sie bleiben Gefährten des alten Mannes. Er wird einsilbig, das Leben wird ihm zur Last. Dorothea war die Erbin seiner Schwermut. Von abstrakten Neigungen ging sie in scharf religiöse und humane über. Gequält von Todesahnen ging sie 1841 in einem Nervenfieber in den Tod hinüber.

Briefe und Ideenkreise Tiecks zeigen zu allen Zeiten diese bleibende Problemstellung. Nur der Rhythmus der bewegten Linie, die Mittel und die Lösungen formen sich um, ohne den Weg der Jugend zu verlassen. Wenn Regener (Tieck-Studien 119) in den Erstlingsarbeiten jenes Moment vermißt, dessen Wiederkehr im Werke des reifen Romantikers gegeben wäre, hat er Tiecks Bedürfnis nach Irrationalem außer acht gelassen, und mag es vorerst auch nur mit den plumpsten Mitteln angestrebt sein.

Zeitgenossen haben vielfach und übereinstimmend das Dämonische als charakteristischen Zug von Tiecks Art und Schaffen hervorgehoben. Sie sehen die Zweiheit seines Wesens. Sie empfinden die Zusammenhänge von Konstitution und Dichtung.

Tieck selbst spielt wiederholt mit dem Gedanken des Zusammenhangs: (Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe 61) . . . daß der Dichter, der einen Wahnsinnigen schildert, es selbst in dem Augenblicke sein müsse, davon bin ich überzeugt. Schicksal und Individualität sind nahe miteinander verbunden, jenes ergibt sich aus dieser (K. II, 241). Er fühlt aber auch den Zustand als fruchtbares Element seiner Natur: „Von dieser Sucht wird mir gewiß immer etwas anhängen bleiben. Auch hängt es wohl mit meinem Besten wieder zusammen" (Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe, 342).

So schreibt Cl. Brentano 10. Jänner 1802: „Wenn irgendein Mensch gerne für Sie sich regt und opfert, so ist es sicher Arnim

[1] G. H. Schubert (Geschichte der Seele 665 und Krankheiten der menschlichen Seele 202) bringt Anfälle von Melancholie speziell mit Gichtanfällen in Zusammenhang.

und Brentano. Er für den Frohsinn, ich für die Wehmut Ihrer Muse."

Carus, Denkwürdigkeiten II, 256 berichtet: „Mehr und mehr fühlte ich das volle Gewicht der geistigen Persönlichkeit Tiecks, die wie irgendeine so vollkommen den Beinamen einer attischen verdiente, und oftmals zürnte ich mir selbst ..., daß ich mich vielfach abhalten ließ, seinen Salon zu besuchen ... ein gewisses Negatives, Ironisches, auch wohl Krankhaftes, Antigoethisches konnte mir nie ganz homogen sein."

J. W. Löbell, 29. Dezember 1836, beschreibt sein Grauen, das ihn bei der Lektüre Tieckscher Novellen, die der Zufall in seine Hand gespielt hatte, befiel, und erklärte es: „Es ist so gar nichts Willkürliches, nichts Gemachtes, es ist ein Stück jenes rätselhaften, wunderbaren Grauens selbst."

G. W. Körber, 20. November 1812, geht bis zur Beschreibung körperlicher Erschütterung und bezeichnet den wiederkehrenden Christian („Runenberg") als Gipfel alles Schauders. Die Frage nach den Zusammenhängen drängt sich ihm auf: „Ob ein Rest von Krankheit Sie in diese schauderhaften Gebilde hinein vibriert hat?"

Und Maria Kleist, 3. März 1817, fühlt einen Gleichklang und schreibt: „Außerdem sind Sie der Geistesverwandte meines Vetters Heinrich, den er oft selbst als für seiner Nächsten einen erklärte."

Uechtritz, 23. Februar 1842, warnt vor der Seite des Todes und des Grabes; G. W. Schwab, 4. November 1850, findet in späteren Novellen den dämonischen Sturzbach der Jugend wieder[1].

Friesen II, 48, faßt Tiecks seelisches Problem einmal zusammen: „In seiner seelischen Anlage muß die Fähigkeit zu einer seltsamen Anspannung bedingt gewesen sein ... Es geschah wohl, daß ihn eine momentane Zerstreutheit oder Verwirrung aller Seelenkräfte ergriff ... auch erlebte er mehr als einmal einen Zustand, in welchem er mit vollem Bewußtsein Erscheinungen sah, die nicht körperlich existierten ... Ich vermute, daß seine Neigung, die verschiedensten Seelenzustände mit eingehen-

[1] Die Briefstellen sind dem Werke Holtei's „Briefe an L. Tieck" entnommen.

der Vorliebe zu betrachten ... mit dieser eigentümlichen Elastizität seiner Einbildungskraft im Zusammenhang stand. Dahin gehörte auch die ihm naheliegende, bis in sein späteres Alter bewährte Neigung zur Betrachtung der Verwirrungen des Gemütes bis zur krankhaften Überreizung."

Die Belegstellen ließen sich häufen und würden in diesem Sinne das Bild, das Tiecks Biographen entwarfen und dessen Wahrheit Haym (Romantische Schule, 182) sogar für die Jugend angezweifelt hat, nur noch mehr schwärzen[1]. Die Zeitgenossen sahen im Dämonischen Tiecks ein Wesentliches. Sie sahen die Wiederkehr im Laufe des ganzen Lebens, die Häufung und auch das zeitweilig Angekränkelte. Tieck war in diesem Sinne sicherlich der bewußten und unbewußten Anregung sehr zugänglich. Ich behalte mir vor, hier Organisches und Anorganisches zu sichten und noch einmal die Frage aufzurollen, wie weit man hier von Reflex oder Kopie sprechen darf, wie weit Tieck einem bloßen Sensationsbedürfnis genügte oder Wesensverwandtes der Stimmungen in anderen Schriftstellern und anderen Jahrhunderten suchte.

Man hat, wenn es sich um die Ergründung der Tieckschen Persönlichkeit handelte, wiederholt auf sein anerkannt großes mimisches Talent hingewiesen. Dieser Umstand zog den Zweifel an der inneren Bedingtheit seiner Geste und Äußerung nach sich. Abgesehen davon, daß Friesen und andere mit Überzeugung von seinem redlichen Suchen nach dem Erfassen des Übersinnlichen sprechen, muß der Umstand in Betracht gezogen werden, daß der Theaterdilettantismus ein allgemeines Bedürfnis der Zeit war (siehe Regener, 23). Der korrekte Steffens erzählt von sich und seinen Landsleuten das gleiche und betont, daß er die notwendige Begleiterscheinung jugendlicher Begeisterung für dramatische Kunst sei. Im Kreise Nicolais improvisierte man Szenen aus Don Carlos (K. I, 78, 199). Carus spielte zu Hause Schlenkertsche Ritterstücke (Denkwürdigkeiten I, 31). Abgesehen davon, nahm Tieck frühzeitig eine sehr strenge Stellung zum

[1] Tiecks Veranlagung hatte sich nicht nach dem augenblicklichen Erfolg gemodelt. Die zeitgenössische Kritik war ungemein ablehnend und feindlich. Siehe die Rezensionen von Merkel, Jenisch usw., die bis zu den gemeinsten Schmähungen gehen. Siehe auch K. I, 271.

Theatralischen der Bühne ein. Er lehnte unnatürliche Sprechweise und Geste ab, er hielt manches, was sich Schiller gestattete, für unzulässige Deklamations- und Konzertstücke der Schauspieler. Tiecks schauspielerische Begabung enthält nichts Widersprechendes. Es zeigt sich hier nur ein neuer Bestandteil seiner inneren Gespaltenheit: Dichter und Schauspieler.

Das Schwanken in der Berufswahl war für viele Künstler typisch und ist es an sich für eine gewisse Reihe nervös Veranlagter.

Ich fasse in Kürze zusammen: Tieck war Periodiker im Leben und Schaffen. Die überstürzte Frühreife (Schultze, Das Naturgefühl der Romantik, 25), die Störungen des körperlichen und seelischen Gleichgewichtes lassen in seiner Seele einen Rückstand von Schwermut, der sich nie erschöpft. Körperliche Schmerzen, Bewußtseinsanomalien, Synästhesien[1], psychische Dissoziationen[2] und Selbstvernichtungstrieb begleiten ihn durchs ganze Leben.

Das Maßverhältnis von Außenwelt und Reaktion war verschoben. Kleine Anlässe lösen vielfach Nervenkrisen aus. Die Zustände treiben der Selbstanklage und der Selbstvernichtung zu.

Auch seine Arbeitsweise zeigt die sprunghafte Zweiheit. Stoffe werden aufgenommen, liegen gelassen, das Thema kehrt wieder. Tiecks engere Gedankenwelt hat etwas Zwangsmäßig-Eruptives. Was nicht im ersten Wurf gelingt, wird kaum mehr ausgearbeitet. Die Latenzperioden zwischen Konzeption und Ausführung sind oft ungemein groß. Die seelischen Vorarbeiten umfassen eine überwiegend lange Zeit[3].

Es ist nicht meine Angelegenheit, nach den somatischen Ursachen dieser Dinge zu suchen und ein psychopathisches Bild zu entwerfen. Es ist an sich für die literarische Wertung gänzlich belanglos. Meine Untersuchung gruppiert sich in erster Linie um Tiecks künstlerisches Wollen. Wüstling hat für den „Lovell“

---

[1] O. Fischer (Dessoirs Zeitschrift für Ästh., Bd. II, 1907), 501.

[2] Eigenes Erlebnis: er erkennt Berlin plötzlich nicht mehr (K. T. 51). In der Dichtung: Lovell I, 131. Bl. Eckb. 165.

[3] Z. B. Vittoria Accorombona erschien 1840; der erste Plan dazu reicht in das Jahr 1792 zurück, auf ein altenglisches Drama der Sammlung Dodsley's usw.

dort und da an organische Veranlagungen gerührt. Wenn Tieck gehäuft hat, wenn er Anklänge suchte, wenn er bejahte und wenn er verneinte, warum? Was für gesetzmäßige Zusammenhänge stehen dahinter? Stilpsychologische Untersuchungen scheiden dadurch im Rahmen dieser Arbeit von selbst aus. Ich kann nur dort und da Höhepunkte andeutungsweise berühren.

Ich muß im Laufe der Arbeit grundsätzlich Stellung nehmen gegen Haym, da er auch für dieses Problem Werte in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen rückt, die ethisch oder rein ästhetisch sind, daher der Veränderlichkeit unterworfen und demzufolge primäre Momente als untergeordneter Natur erscheinen lassen.

Dem Ausdrucksbedürfnis der Jugend Tiecks entsprechend, heißt Geben vielfach Verschwenden. Monistische Energieersparnis findet sich nirgends.

Wertungen, wie ausschweifend, unethisch usw. will ich bewußt von vornherein ausscheiden. Es handelt sich mir nicht darum, die Fehlerquellen aufzudecken, sondern nur jenen Prozeß in Tiecks Leben zu entwickeln, der immer wieder leidvolle Auseinandersetzung von Ich und Welt hieß.

II. Tiecks Verhältnis zur zeitgenössischen Medizin.

Beziehungen zur zeitgenössischen Medizin bestehen vielfach. Das Interesse einer werdenden Physiologie[1] und Psychologie an seelischen Problemen kam Tiecks Gedankenrichtung ungemein entgegen.

Was die Lektüre anlangt, so weist der Briefwechsel mit Wackenroder noch keinerlei Bemerkungen über fachwissenschaftliche medizinische Schriften auf. Auch Köpke macht nichts namhaft von einem Studium, wie es Friedrich Schlegel beispielsweise für seine eigenen Mußestunden bezeugt.

In Tiecks Leben fehlen an sich alle naturwissenschaftlichen Studien.

Die Daten der persönlichen Fühlungnahme mit medizinischen Kreisen fallen verhältnismäßig spät. Erst das 19. Jahrhundert bringt Tieck in gesellschaftlichen Verkehr mit Dresdner Ärzten, z. B. mit Carus, Bing und anderen. Noch 1822 (Carus, Denkwürdigkeiten II, 179) schreibt Carus: „Tieck sah ich fast noch gar nicht.“ 1813 führt ihn eine Berliner Reise in die magnetischen Kreise Wolfarts ein, und noch später fällt der Verkehr mit Justinus Kerner.

Seine Jugend aber suchte in der Wirrnis ihrer Schwankungen besonders nach physiologischen Stützpunkten. Daher ist „Lovell“ so überaus reich daran.

Diese frühe Epoche rollt feinnervige Fragen auf, die im Kern des Gedankens der Zeit vorausgreifen und in die Zukunft der

[1] Carus selbst (Denkwürdigkeiten, I, 64) nennt die Physiologie das „Trostloseste“ der bestehenden Medizin.

Medizin weisen: z. B. die Frage der kritischen Tage (Peter Leberecht, II, 30)[1]. Tieck erwägt hier die Frage der psychischen Periodizität andeutungsweise bereits im Umkreis jener nüchternen mathematischen Analyse, in welcher das Problem erst durch W. Fließ (Der Ablauf des Lebens. Leipzig, 1906) seinen fachwissenschaftlichen Ausdruck erhielt. Periodizität war in der damaligen Medizin ein geläufiges Wort. Für Tieck hieß es aber nicht regelmäßiger, für das All allgemeingültiger Wechsel, etwas von dieser sagenhaften Spiralbewegung, wie Carus und Schubert sie faßten, im Sinne der Gestirnsevolutionen und der kosmischen Einflüsse. Es bedeutete ihm eine dem Menschen und menschlichen Reaktionen innewohnende Gesetzmäßigkeit, scharf abgetönt durch die gegebene körperliche Bedingtheit. Jeder Organismus hat seine eigenen Evolutionen, eine innerlich vorgezeichnete Ordnung, nach der sich das Leben abwickelt (siehe „Tischlermeister“, „Waldeinsamkeit“).

Tieck kennt bestimmtere Zusammenhänge von Sinnenleben und geistiger Sublimierung, als sie die Schriften romantischer Ärzte dieser Zeit aufweisen. Wo die Frage danach auftaucht, wird sie in Fachschriften noch vielfach damit erledigt, daß die Antwort in ein „unauflösliches Dunkel gehüllt ist“ und mehr nach äußeren Natureinflüssen gefragt wird denn nach physiologischen Zusammenhängen (Moritz, Magazin. Berlin 1874, II, 3. Stück 21. G. H. Schubert, Geschichte der Seele II, 239). Die Forderung nach einer Physio-Psychologie war zwar zeitgemäß, wissenschaftlich bestand aber noch die alte Trennung (Ric. Huch, 70). Schönheitssinn und Kunstgefühl scheinen Tieck nur andere Dialekte der Wollust und der Sinnlichkeit („Lovell“ IV, 213), Gedanken ein feineres Spiel der Sinne („Lovell“ II, 30). Das religiöse Moment hat seine Zusammenhänge mit der Erotik („Lovell“ IV, 213), ein Motiv, das im „Alten v. Berg“ 336 wieder-

[1] P. Leberecht, II, 30. Es gibt wunderbare Tage im Jahre, Tage, die so seltsam sind, daß sie gewiß schon vielen meinen Lesern aufgefallen sind, wenn sie gleich nicht so wie ich ihre Aufmerksamkeit darauf gerichtet haben. Ich möchte diese kuriosen Tage mit einem Wort die unruhigen nennen, denn das ist das hauptsächlichste, was an ihnen merkwürdig ist. (Das Kapitel gibt dann die Darstellung eines solchen kritischen Tages.) — II, 41. Es sollten sich Leute mit ihren Beobachtungen beschäftigen, so fände man am Ende vielleicht, nach welchen Regeln sie wiederkehrten.

kehrt. Balthasar flieht gequält die Andacht, weil er die Sinnenreize dieser geistigen Hingabe kennt. Die Zusammenhänge dieser späten Novelle mit „Lovell“ sind an sich ziemlich stark und daher bemerkenswert. Das Testament als Wichtigstes zu interpretieren (siehe Minor, Akad. Blätter I, 196), wodurch Balthasar („Alte vom Berg“) zur Iffland-Figur wird, dürfte kaum in der Absicht des Verfassers liegen.

Das Geistige an sich scheint gelegentlich fast nur etwas Physisches zu sein („Lovell“ II, 80; IV, 219). Die Maske des Schauspielers weist ihr wahres Gesicht: sie ist Exhibitionismus („Wassermensch“). Der Seelenwanderungsgedanke der Frühromantik (Ric. Huch, Blütezeit, 191), jene Ahnung einer aufsteigenden Entwicklung des Organismus, wird auf pathologische Grundlage gestellt („Tischlermeister“). In der Geschichte der wilden Engländerin, deren Eigenart schon Minor hervorhob, entwickelte Tieck eine Pubertätspsychose, in „Eigensinn und Laune“ spielt er bereits mit Strindberg-Themen: ein Vorausleuchten von „Fräulein Julie“. Ich erinnere ferner an die Jugendpsychose Berta's („Bl. Ekbert“) mit der seelischen Kompliziertheit vom Vergessen des Namens „Strohmian“. Herzibold („Donauweib“, 216) erzählt in launiger Geschwätzigkeit von einem, der einen Hieb über den Kopf bekam und plötzlich Musikus wurde — ein physiologischer Schock, der seelische Hemmungen auflöst (siehe Schubert, Geschichte der Seele II, 660). Und noch weiter hinein in das Zwischenland aller Entwicklungen greift Tieck und stellt mit dem Instinkte des Künstlers die Zweiheit der Organismen dar: „Wie oft träumte ich in meinem kindlichen Sinn, daß der echte Mann zugleich das Wesen einer Jungfrau haben müsse“ („Tischlermeister“, 184)[1]. Tieck hatte ein scharfes Bewußtsein der biologischen Mischung, jenes Typus, der ihm selbst am nächsten stand.

Die Geteiltheit der eigenen Veranlagung, die Frühreife der Kindheit mit der ihr eigenen Hellsichtigkeit, der Wille, zu einem ruhigeren Bewußtsein zu kommen, mag Tiecks Gedanken vor allem geschärft haben und mag ihm für Augenblicke Wertungen gezeigt haben, die, objektiv genommen, einer späteren wissen-

[1] Die mystische Ansicht von der Vereinigung beider Geschlechter in einem Individuum (siehe Böhme, Drei Prinzipien 12, 10) erscheint hier biologisch begründet.

schaftlichen Einsicht vorbehalten waren. Nur so wird es glaubhaft, daß er mit intuitivem Verständnis manches erfaßte, wofür er keine fachwissenschaftlichen Wege gegangen war. Es ist dies ein Moment, das den Kunsttheorien der Brüder Schlegel gegenüber gelegentlich zutraf, so daß er ihnen Illustrator ihrer Forderungen schien, ohne mit ihnen die vielverschlungenen Wege der Vorarbeit gemeinsam zu haben[1].

Ich möchte es in diesem Zusammenhange auch dahingestellt sein lassen, ob Simons Gedanke („Blaubart"), alles Unheil komme vom kranken Unterleib, nur Spott auf Fichtes Transzendentalphilosophie war (Haym, 94; Steiner, 23). Tieck stand zeitgemäßen medizinischen Auffassungen nicht fremd gegenüber. Es war dies ein Gedanke, der in der damaligen Medizin ernstlich erwogen wurde. Reil, dessen „Psychische Kurmethode" in einigen pathologischen Typen Muster für die „Reisenden" abgab, erörtert den Einfluß von Darmreizen und Unterleibserkrankungen auf die Seelentätigkeit (Reil, Psychische Kurmethode, 169, 186, 262; C. F. A. Kluge, Magnetismus, 181), und er sieht in Idiosynkrasien, Spannungen der Phantasie, in gewissen Formen des Irreseins Stadien, die von den Wandlungen der Geschlechtlichkeit abhängig sind.

Die späteren Novellen Tiecks arbeiten weniger mit psychophysischen Fragen. Die Probleme sind nicht mehr so persönlich, nicht mehr so grübelnd dem Einzelmenschen angepaßt. Es vollzieht sich die für Tieck typische Abkehr von Dingen, welche der Popularität und somit auch der Übertreibung anzugehören beginnen. Tieck ist nirgends ein Parteigänger der äußersten Linken. Er war gläubig und gegen die Frömmler, er anerkannte Übersinnliches und äußerte sich abweisend über Geistergeschichten, er erwog psycho-physische Probleme und zog sich vor ihrem Überwuchern zurück (Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe, 373, 427).

Tieck wägt in späteren Arbeiten die eigenen Schwankungen in dieser Richtung nicht mehr ab. Er holt entsprechend seinem sonstigen Verhalten dieser Zeit die Umwelt heran. Er blickt in die fremde Seele. Das rasche Einfühlen und sichere Typengreifen

[1] Ebenso begegnet sich Tiecks Empfinden von Kindheit auf mit jenem Gedanken der Schellingschen Lehre, den Kuno Fischer in den einen Satz preßte: Angst ist die Grundempfindung jedes lebenden Geschöpfes... der wahre Grundstoff alles Lebens ist das Schreckliche.

fließt noch aus seiner inneren Beziehung zu diesen Fragen. Die Wandlung geht in dem Sinne vor sich: Abdallah, Lovell, Walter und wie diese jungen Helden alle heißen, waren gewissermaßen einseitige Projektionen des eigenen Selbst. Später sind die Gestalten losgelöst vom Ich. Sie sind keine Probleme mehr, sie sind Typen seelischer Störungen („Reisende", „Tischlermeister", „Waldeinsamkeit"). Die persönlicheren Fragen schweigen. Von der für sich selbst gefürchteten organischen Nervenzerrüttung wendet sich das Auge des Dichters den funktionellen oder dynamischen Störungen, wie sie damals hießen, zu. Es ist die Einsicht gereift, daß manches dieser Art ein bleibender Lebensgefährte ist (Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe, 342 usw.). Und so sieht Tieck um sich. Fixe Ideen und temporäre Störungen anderer lösen ihn aus. Er faßt Fuß auf der Erde, denn überall vibriert Entferntverwandtes in einer scheinbar fremden Welt.

Zeitinteressen werden laut. Die Jugend hatte grübelnd und gequält Wege und Fußpunkte auf der Erde gesucht. Jene Zeit, die von der Angst vor dem hereinbrechenden Wahnsinn gesättigt war, kettete die Gedanken in kluger Selbsterhaltung dort und da an die Materie. Das Seelische ist Physisches, und das Physische ist nicht abzuschütteln. Dies scheint für Tieck vielfach die Brücke gewesen zu sein hinüber zur Außenwelt.

Die innere Unsicherheit strebte der Empirie zu, und Empirie bot sich in der Medizin und bot sich in der Ironie, die in späteren Jahren der Seltsamkeit an die Seite trat. Sie scheint mir positiv gewertet werden zu müssen und nicht so restlos negativ, wie Haym sie betrachtet.

Der ältere Mann mit dem klareren Bewußtsein der gegebenen Faktoren trägt seine Erlösung immer deutlicher in den Gottesbegriff hinüber („Schutzgeist").

In Einzelheiten kam ihm die Medizin seiner Zeit vielfach entgegen. Sie entwickelte Interesse an psychologischen Kleinigkeiten, oft von fast ästhetischer Abgetöntheit. Der Magnetismus beherrschte die Zeit. Carus, Ringseis, Kerner, Jean Paul und andere übten ihn praktisch oder beobachteten doch seine überraschende Wirkung. Tieck selbst macht keinen ernstlichen Gebrauch davon. Hinter der selbstzufriedenen Gesetzmäßigkeit der Medizin steht für ihn ebenso wie hinter der der Philosophie mehr

Skepsis als Glaube[1]. Das Streichen des Magnetiseurs, die magnetische Flasche, der somnambule Schlaf und sein Hellsehen stellen nur den kunstvollen Apparat für verblüffende Wirkungen bei. Tieck übernahm die Geste, kaum den Glaubensinhalt. Es ist dies eine Parallelerscheinung zu seinem Verhalten zu Jakob Böhme. Die Art Böhmes ist dort und da erkennbar. Ederheimer (Jakob Böhme und die Romantik, 29) legt dar, daß sie Tieck an ungehörigen, ja lächerlichen Stellen verwendet. Es ist dies ein ganz typisches Verhalten Tiecks. Er nahm von Böhme die Verschleierung des Wortes, die wirksame dämonische Färbung. Sie war eben auch ein Ausweg seiner Melancholie. Böhme geistig zu verarbeiten, war so wenig sein Wollen, als Glaubenssätze des Magnetismus zu entwickeln. Eines herrscht: sein Ausdrucksbedürfnis. Und diesem Ausdruckswillen der Dämonie werden die Dinge rücksichtslos dienstbar gemacht. Die Medizin bot verschiedene Bausteine. Tieck greift den Begriff des Nervenfiebers auf, jener plötzlichen Nervenerkrankung, ohne Desorganisation der Nerven, mit krisenhaftem Ende (J. Chr. Reil, Fieberlehre IV, 151). Dieses Fieber war ein brauchbares Darstellungsmittel. Es entreißt der Seele allen Besitz (G. H. Schubert, Geschichte der Seele II, 3). Es wird andererseits auch wieder Brücke hinüber von der Verwirrung ins Leben. Synästhesien (G. H. Schubert, „Geschichte der Seele" II, 617), Wirkungen von Speisen (G. H. Schubert, Geschichte der Seele, II, 625), Konvulsionen, Geistesepidemien (Carus, „Über Geistesepidemien der Menschheit", Reil, „Kurmethode", 108, Tissot IV, 260), stehen im Vordergrunde der Interessen. Die Camisards („Aufruhr in den Cevennen", G. H. Schubert, „Geschichte der Seele" II, 678) waren in vieler Beziehung ebenso gut ein medizinisches als künstlerisches Problem. Ledebrinna mag seine „lederne" Beschaffenheit nicht nur der Satire verdanken. Reil („Fieberlehre" IV, 295/96) führt Typen von Irren an, welche glaubten, daß sie aus Wachs, Butter, Stroh oder Leder bestünden[2]. Ein medi-

[1] Lovell III, 185. Eine blinde Wut könnte mich ergreifen, wenn ich das armselige Geschwätz der Ärzte von Fieberhitze und Paroxysmus höre.

[2] F. J. Schneider führt den Ledermenschen im Kometen (Jean Pauls Altersdichtung, Berlin, 1901, 214) auf Einflüsse von Cervantes zurück. Bei Tieck aber fehlt gerade dieser Gestalt alles „wahrhaft Wahnsinnige".

zinisch belegtes Kapitel sind ferner jene krisenhaften Zustände, die das Thema des „15. November" ausmachen. Die Tatsache, daß ein kräftiger Schock den Damm seelischer Hemmungen bei Blöden durchbricht, heben Reil (Kurmethode, 358) und G. H. Schubert (Geschichte der Seele II, 22, Krankheiten und Störungen der Seele, 109) übereinstimmend hervor. Ebenso beobachtet Schubert die Vorliebe für mechanische Beschäftigung an diesen Personen und eine ihnen eigene bilderreiche Ausdrucksweise (siehe Fritz — Wilhelm).

Das Interesse an Irrenhäusern war allgemein. Carus, Steffens, Reil und Tieck selbst haben derartige Anstalten besichtigt.

Der Traum hat bei Tieck nicht so sehr Boden gefunden, als man nach dem Vorausgehenden erwarten dürfte. Die Darstellung bleibt meist knapp, mit der Absicht des Stimmungswertes, ohne pathologische Färbung, wie sie die Medizin mit Vorliebe gab durch die scheinbar enge Verwandtschaft mit dem Wahn (G. H. Schubert, Geschichte der Seele II, 87, Symbolik des Traums). Der bestehenden Ansicht von der Heilsamkeit der Musik gegenüber verhielt sich Tieck ablehnend. Ihm war es eher Bedürfnis, der Musik ihren Gehalt an Aufreizendem zu entlocken.

Anschauungsgemäß trennt Tieck von der Medizin überhaupt ihr letzter Gedanke: die Therapie.

Er sah Kräfte und Erscheinungsformen. Erstere als latente und konstante Energie des Nervenlebens, letztere vielfältig und schwankend. Die Gesetzmäßigkeit der Kräfte, die Wechselwirkung von Körperhaftem und Geistigem war ihm Problem. Aus ihrem dauernden Bestand erwuchs das Schicksal, das Dämonische des Lebens, an dem die psychische Kurmethode notwendigerweise zerbricht („Klausenburg", „Lovell"). Um die Heilung, um den brauchbaren Staatsbürger, um die Wendung ins Gefällige war ihm nirgends zu tun.

Das Dämonische war für Tieck zu fest verankert. Es fußte in der Kindheit. Die einschneidendsten Erlebnisse bildeten sich hinter der Grenze der Mannbarkeit heran. „Lovell" empfindet die Zeit, in der er vom Kinde zum Mann heranwuchs (I, 12), deutlich als Wendepunkt seines Lebens. Selbst Andrea's Wirkung geht noch auf den bestrickenden Eindruck zurück, den der Knabe im Hause des Vaters von dem alten Bilde erfuhr. Die Medizin

seiner Zeit kennt diesen Standpunkt noch nicht. Für sie ist die Kindheit der Schauplatz der Harmonie. Das Kind hat noch den gläubigen unbefangenen Blick Rungescher Kinderbilder. An ein Programm ist auch bei Tieck nicht zu denken. Es formuliert sich scheinbar unbewußt die eigene sehr erlebnisbeschwerte Kindheit, in deren Reizbarkeit schon alle zwiespältigen Angstkomplexe lagen.

Die Medizin bot starke Anregungen. Das Land der seelischen Störungen war aufgewühlt. Tieck schürfte, seinem inneren Antrieb folgend, oft tiefer, als es der langsamere Gang der Wissenschaften in der kurzen Spanne Zeit vermochte. Anschauungsgemäß gingen Wissenschaft und junge Kunst damals von denselben Gesichtspunkten aus. Es war sogar eine so starke Annäherung der Medizin an die Dichtung erfolgt, daß sich die Ärzte als Künstler ihres Wirkungskreises fühlten und Novalis den Anspruch erhob, die Wissenschaften müßten poetisiert werden. Beide empfanden wohl, daß sie in gleicher Weise Protest gegen das Gefühlsleben des XVIII. Jahrhunderts erhoben gegen das gezierte Berlin [1], Protest gegen den Staat, der, wie Reil sich ausdrückte (Kurmethode 16), „wie ein Pharisäer kalt und fühllos“ an den Leiden der Seele vorüberging [2].

---

[1] Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe, II, 23. Nirgends ist doch die affektierte Empfindsamkeit, die Ziererei mehr zu Hause als in Berlin, nirgends wird so viel von Empfindung gesprochen und nirgends weniger empfunden.

[2] Lovell X, 266 kennt noch die zeitgenössische Anwendung der Prügelstrafe für Kranke in den Irrenhäusern.

III. Tiecks Beziehung zum Schicksalhaften und Dämonischen.

Haym, Garnier, Minor, Steiner und andere haben durchwegs die These von der Beschränkung der Dämonie für Tiecks Jugend festgehalten. Abgesehen davon, daß keiner den Beweis der Behauptung erbracht hat, hat die These sie selbst in Widersprüche verwickelt. Haym wie Minor bezeichnen das Dämonische in späteren Arbeiten Tiecks als „Nachzügler" der Jugendzeit unter Aufrechterhaltung ihrer alten Behauptung. Sie entbehrt jeder Begründung.

Nur die Arbeiten im Dienste Nicolais — dies bedeutet die Jahre 1795 bis 1797 — sind fast frei von dämonischen Bestandteilen und auch dies nur mit bedingten Ausnahmen. Nicht zu übersehen ist das Nebeneinander von Tieck's künstlerischem Schaffen. Neben den Straußfedern arbeitet Tieck 1795 an „Karl von Berneck", 1796 am „Lovell", Blaubart", „Blonden Ekbert" und anderem.

Dies macht die Sachlage an sich schon weniger befremdend. Hier ist kein Unterbrechen der begonnenen Richtung, hier handelt es sich um die Scheidung von Verdienst und persönlichem Ideenkreis. Im Grunde seiner Seele hat Tieck nie nicolaisiert. Steiners (Tieck und die Volksbücher, 5) Behauptung ist begründet. An sich dürfte das Problem Tieck-Nicolai kein literarisches, sondern ein finanzielles sein[1]. Tieck, der, wie Schlegel sich ausdrückte (Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, 111), „von einer kindlichen Unerfahrenheit für den merkantilischen Betrieb der Schriftstellerei" war, suchte sich Geld zu schaffen. Bei der sehr wenig

[1] Volpone 1793 — vor der Bekanntschaft mit Nicolai — war bereits ein Werk gegen die Tendenzen dieses Verlags (siehe Günther, Kritik und Satire, 14).

einträglichen Bezahlung war er ein Vielschreiber. So lange bis seine Natur auch hier durchbrach und aus dem Verlag Nicolai die Opposition gegen das XVIII. Jahrhundert kam (Volksmärchen). Der Bruch mit dem Verleger war unerschrocken und der Prozeß zu ungunsten der Firma.

Die Untersuchung ergibt nicht nur ein zeitweilig vereinzeltes Aufflackern, sondern einen ununterbrochenen Bestand an Dämonie. Sie keimt in den allerfrühesten dramatischen Versuchen, tritt mit dem „Almansur" in die novellistische Produktion ein, unter dem noch ganz vom XVIII. Jahrhundert diktierten Namen „Idyll" — im Jahre 1790. Und damit entfällt das Auffallende der Entstehungszeit im Sinne Minors (Akad. Blätter I, 129), der Tieck als letzten (1821) nach Fouqué und Hoffmann in die Novellenproduktion der Romantiker einführt.

Das Problem erlebt nur nach Lebenslage und körperlicher Verfassung, ebenso wie alles andere Lebendige, sein Auf und Ab, Wellenberge und Wellentäler. Es hört nie auf zu bestehen. Für das Problem der Dämonie liegen zwei Spezialuntersuchungen vor: eine Dissertation von H. Hemmer „Die Anfänge Ludwig Tiecks mit besonderer Berücksichtigung des Dämonisch-Schauerlichen", Straßburg, 1909, und eine Arbeit von W. Busch, „Das Element des Dämonischen in Ludwig Tiecks Schriften", Dissertation Münster, 1911.

Hemmers Schrift umfaßt die nahezu knabenhafte Arbeitsperiode bis 1791. Seine Untersuchung beschränkt sich vollständig auf diese Zeit der kindlichen Aussprache des Sechzehn- bis Achtzehnjährigen, die motivgeschichtlich selbstverständlich literarisch abhängig und im Ausdruck unbeholfen ist. Wesentlich daran bleibt nur das eine Ergebnis, daß der Gymnasiast mit einer sichtlichen Gier nach dämonischen Motiven greift (Hemmer, 33, 34, 44, 50), daß er dort und da sogar Neubildungen bringt, die Hemmer sehr unauffällig abtut. So taucht z. B. die Fassung „Totenritter", wie sie uns hier bei Tieck vorliegt, erst in späteren Ritterdramen auf. Hingegen finden literarische Vorbilder eine ungemein nachdrückliche Behandlung, so daß ich im Laufe meiner Arbeit von den platt dämonischen Motiven wie Fehme, Mord, Räuber usw. ganz absehen kann. Einerseits bilden sie in der Dämonie der Gesamtwerke einen unscheinbar kleinen und un-

wesentlichen Bestand, von dem sich manches überhaupt verliert, andererseits sind sie von Hemmer ausreichend breit behandelt worden. Was die Anlehnungen anlangt — und Shakespeare, Ugolino, Räuber, Götz waren zweifellos Führer, an die sich der Knabe, der Formen suchte, klammerte — möchte ich doch in Frage ziehen, ob es für den, der auf Friedhöfen herumirrte, erst der Lektüre des Götz bedurfte (Hemmer, 19), um das Grauen von Nacht und Totenglocke kennen zu lernen.

Es gibt Vorstellungen der kindischen Seele und des landläufigen Aberglaubens, wie z. B. das Umgehen der Toten, das geisterhafte Klopfen usw., die nicht erst aus dem Geiste Ugolinos und der Räuber geboren werden müssen. Um so weniger in einem Falle, wo uns die Einzelheiten des Lebens — die willkürliche Abgrenzung dieser kleinen Schaffenszeit gegen Tiecks ganze übrige Kunst begrenzt den Gesichtskreis sehr ungünstig — darauf hinweisen, daß eine seelische Bedingtheit für die Dämonie vorhanden war. Durch diese Begrenzung blieben auch Momente unbeachtet, die immerhin schon die festen Ansätze späterer typischer Vorstellungen sind: z. B. das visionäre Geräuschehören aus innerer Angst heraus, objektlos, an keinen Gegenstand geheftet („Siward“ IV, 9), das Grausige des Lachens („Siward“ V, 5) oder das Zerstörende des Blickes in „Jason und Medea“, worauf schon W. Busch (Das Element des Dämonischen 52) verwies.

W. Dilthey, der gewiß nicht von extremen Standpunkten ausging, betonte die Notwendigkeit, organische Impulse in Betracht zu ziehen. Und ich schließe mich hierin Lehmann an (Ziele und Schranken der modernen Poetik: Dessoir, Zeitschrift für Ästhetik, 1907, 353)[1], der das vergleichende, statistische Verfahren der Literaturgeschichte einer Kritik unterzog. „Anklänge über Anklänge — jeder Dichter, auch der selbständigste, entlehnt.“ Hierin liegt kein Wertkriterium, kein Willensproblem. Es fragt sich nur, ob er bewußt oder unbewußt Motive, Formen und Ideen wiederbringt. Und ich möchte hinzufügen, an dem „bewußt“ oder „unbewußt“ hängt nur ein wesentliches Moment für die Erkennt-

[1] Jeder Dichter, auch der selbständigste, übernimmt von Vorgängern Motive, Formen, Ideen. Lessing entlehnt quantitativ kaum weniger als seine stümperhaften Vorgänger, und doch war er der erste selbständige Dramatiker.

nis der Persönlichkeit: „verarbeitet“ der Dichter ihm „Gemäßes“, geht er organisch vor, oder nimmt er Fremdes auf, begeht er Angleichung „an Ungleiches“?[1]

Auf die Arbeit W. Buschs, die dem umfassenden Titel nicht ganz entspricht, werde ich an entsprechender Stelle zurückkommen.

Tieck hat wiederholt selbst Stellung genommen zum Gedanken der Dämonie und des Schicksals. Der Dämon erwächst aus dem Zwiespalt der Seele. Er ist durch die körperliche Beschaffenheit bedingt. Die fortwährende Umkehrung von Lust in Unlust, von Frohsinn in Melancholie, von Grauen in Wollust spricht sich deutlich z. B. in „Lovells“ Empfinden aus: Ein böser Dämon verfolgt mich in der Gestalt eines Engels (II, 67).

Zweifelsucht, Angst, Lust am Unglück (Lovell I, 20) entfaltet ihre grauenvolle Wirkung. Tieck ist sich des weiten Umkreises der demiurgenhaften Erscheinungen voll bewußt. An vielen Stellen seiner Schriften kehrt die Einsicht wieder, daß alle Menschlichkeit zwiespältig ist[2]. Wenn Karl Moor sagen konnte: „Ein böses Fatum waltet über uns,“ so sagt Tieck (Vittoria, 27): „Es schlafen in uns gräßliche Gespenster.“ Damit tun sich zwei ganz verschiedene Welten auf: ein Übernatürliches, das mehr unnatürlich als irrational ist, und ein Transzendentes, das als metaphysische Materie gesondert von der sinnfälligen in uns liegt[3]. Schiller strebt bewußt mit dem Intellekt ins Irrationale.

---

[1] Ich verweise außerdem auf Tiecks eigenen Aufsatz „Gedanken über das Erhabene“, worin der neunzehnjährige Autor andeutet, daß uns ein Schriftsteller nur dann gefallen kann, wenn seine Gestaltungskraft unserem eigenen Vorstellungskreise entspricht.

[2] Lovell, I, 247. Frohsinn und Melancholie schweben und gaukeln vor meinen Augen. Lovell, II, 71. Im Menschen liegt ein seltsamer und fast unbegreiflicher Vorrat an Gefühlen. Tischlermeister, 64. Ich glaube, daß alle oder doch die meisten Menschen aus Widersprüchen zusammengesetzt sind. Waldeinsamkeit, 528. Unser aller Wesen besteht wohl aus ebenso viel herben Widersprüchen, die unser gewöhnlicher Verstand nie zu fassen und aufzulösen vermag. Wundersüchtige, 12. Alles Schlechte und Nichtige keimt wohl aus dem Guten.

[3] Abdallah, 10. In unserem eigenen Innern herrscht wüstes Dunkel. Bl. Ekbert, 158. Es war ein seltsamer Kampf in meiner Seele, wie ein Streiten von zwei widerspenstigen Geistern. Blaubart, 60, 64 (Simon). Oktavian, 1. Du weißt, daß wir nicht selber uns diesen Leib gegeben, die

Er übertüncht die Dissonanz von Mensch und Künstler. (Siehe Minor, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, IX, 13). In Tieck drückt sich eine immer latente Kraft als unübersehbar mit zwingender Notwendigkeit aus. Schiller ging den Weg der überlegenden Einsicht. In Tieck arbeitet ein sich ausdrücken wollender Organismus. Hier soll kein Zwiespalt überdeckt werden, kein äußerer Umstand verantwortlich sein, hier entkleidet sich ein unharmonischer Organismus vom Scheine des Gleichgewichts. Die Absonderlichkeit liegt in ihm, nicht außer ihm.

Für den Menschen der inneren Geteiltheit ist das Wort Schicksal zweifellos affektbetont. Es ist die rätselhafte Konstellation seiner Lebensmöglichkeiten. Rätselhaft und verworren scheint sie, weil seine chaotische Veranlagung zwangsmäßige und unabwendbare Situationen bringt. Das bedingt Dämonische der Seele wird zu einer regierenden triebhaften Macht. Der Dichter sieht von der absoluten Kraft des freien Willens ab, welche G. H. Schubert als Hauptmerkmal des Menschen hinstellte (Geschichte der Seele II, 465).

Tiecks Schicksal ist nicht blind. Er scheidet im Sinne Herders den Zufall aus und alles, was Menschen bewußt und mit Achtsamkeit vermeiden könnten[1].

Minor (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, IX, 79) vermutet hier direkt Herderischen Einfluß wegen des gleichen Erscheinungsjahres von Herders Horenaufsatz[2] und einer Straußfederngeschichte aus dem Jahre 1795, was ja an sich vielleicht nur eine Latenz des Gedankens in dieser Zeit bedeutet. Wichtig bleibt jedenfalls das eine, daß Tieck hier nicht an Lessing und Schiller anknüpft, die durch das antike Drama auf das „fatale Requisit" geführt worden waren. Schiller war hier jedenfalls epochemachend[3].

Organe, in denen Geister schneller bald, bald träger im Blut des Menschen auf und nieder steigen. Pietro, 254. Das alles kommt langsam und wunderlich... Es ist im Hause, und der Verzweifelte sitzt dann damit im Winkel und nagt daran, wie der Hund am Knochen.

[1] Tischlermeister, 111, Schicksal, 3, 4.

[2] Hanswurst, 80. Mir ist der Kopf geborsten und der Verstand davongelaufen, und mir ist ein Stück aus den Horen statt der Seele hineingeraten (zeigt Tiecks nicht gerade anerkennende Stellung zu dieser Zeitschrift).

[3] Grillparzer-Jahrbuch IX, 11, 13, Minor. Dorothea Veit: Tieck treibt die Religion wie Schiller das Schicksal.

Tieck wird das Schicksal zur geheimen Regel, zu der bestimmten Gesetzmäßigkeit der Beziehungen von seelischem Ich und Außenwelt[1].

Damit hat er einen von der Schicksalsdramatik gesonderten Weg eingeschlagen.

Die Forschung pflegt zwar gerade ihn als hauptschuldigen Urheber dieser literarischen Richtung anzusehen (Minor, Jahrbuch IX, 1—85, F. J. Schneider 185/193) und sie stützt sich dabei vor allem auf Tiecks eigene Erläuterung zum „Abschied" und zu „Karl von Berneck". Tieck hat in einer Vorrede viele Jahre später theoretisch kritische Äußerungen zu diesen Jugendschriften getan und hat rückblickend ein fatalistisches Moment verstärkt hervorgehoben (Band XI, 38).

Abgesehen davon, daß ihn doch auch literarische Eitelkeit verleitet haben mag, sich nachträglich an den Beginn einer Bewegung zu setzen (was auch von Minor, Jahrbuch IX, betont wird), bleibt noch besonders in Betracht zu ziehen, wie weit im Laufe der Jahre sich für Bewußtsein und einstige Absicht Verschiebungen und Veränderungen eingestellt haben. Haym (Romantische Schule, 54) hat es sich ja auch an anderer Stelle vorbehalten, von der Richtigkeit der Erläuterungen zu „Lovell" abzusehen, und es liegt hier kein Anlaß vor, diese als stichhaltiger zu betrachten. Um so mehr, als sich eine Reihe von Belegen findet[2], die, unabsichtlich dort und da verstreut, abgefaßt ohne Bewußtsein eines kritischen Programms, deutlich Tiecks unbedingt ablehnende Haltung gegen die Schicksalsdramatik zeigen.

Tiecks persönliche Stellung war feindlich. Außer seiner kritischen Haltung ist auch der dramatische Inhalt der genannten Stücke einer Überprüfung in Bezug auf Beweis der These zu unterziehen. W. Busch (Elemente des Dämonischen, 48), hat bereits anläßlich des Dramas „Abschied" die Frage, ob dämonisch

---

[1] Zerbino, 53: Daß wir die geheime Regel der Mächte doch erforschen könnten, die wir nur die himmlischen zu nennen pflegen, weil himmlisch uns das Unbekannte ausdrückt. Und Regel muß doch sein, sonst wär' es Zufall.

[2] Zerbino, 206, persifliert die marionettenhafte Schicksalsidee. Liebeswerben, 430/31, ironisiert die Ahnfrau. Vogelscheuche, 251, gegen Müllner, Werner, Grillparzer (weil die Grundpfeiler der Tragödie nicht auf märchenhafte oder poetische Weise gelegt sind). Zauberschloß 95, ironisiert das fatale Requisit.

oder fatalistisch, angeschnitten und hat für dieses Werk das Dämonische an Stelle des Schicksalhaften gesetzt.

Für „Karl von Berneck" blieb der „Fluch", das „Schwert", der „Johannistag" usw. der Stein des Anstoßes.

Dieser Walter von Berneck, für den das ganze müde Europa zum Inbegriff der Jugend und seiner Kindheitserlebnisse wird, als er die Heimreise aus Palästina antritt — und Kindheitserlebnisse sind für Tieck immer angstgetrübt — erzählt von dem alten, unversöhnlichen Fluche, der seinem Geschlechte mitgegeben ist. Vier Zeilen tiefer deutet Tieck den Fluch („Karl von Berneck", 7): „Die Trübseligkeit geht mir nach wie mein Schatten und erbt vom Vater auf den Sohn."

Die Schwermut erscheint hereditär. Damit ist dem Fluche des Stammes das außenliegend Zufällige genommen. Er ist die Folge einer bestimmten körperlichen Veranlagung. Der Vererbungsgedanke, der mit Tiecks Auffassung vom Organismus zusammenhängen mag, ist damit lebendig geworden. In diesen Menschen wird herrschend, was in Leopold („Karl von Berneck", 75) nur vorübergehend hervorquillt: „Es gibt Tage, an denen man sich selber zur Last ist." Sie sind geborene Todeskandidaten. Für sie wendet sich alles zum Untergang. Das Fest, der Wein, die Liebe, die Rückkehr, alles weist hinüber in das Jenseits. Sie suchen Leben und greifen nach dem Tode[1].

Die Tragödie entspricht in ihren wesentlichsten Momenten nicht den Gesetzen der Schicksalsdramatik[2]. Ihr Bau hängt nicht am „Ahnherrn" und nicht am „Schwert". Die „Schuld" liegt nicht in der Vergangenheit, Karl handelt überlegt. Er wälzt das Problem der Schuld in sich, er fühlt sie, und er überbrückt sie durch Selbsttäuschung und sucht Taten zu Träumen zu stempeln („Karl von Berneck", 97). Er verneint sie, und das Schuldbewußtsein greift hinüber in seinen Wahn, der jetzt erst in Fluß gerät. Es fehlt auch die Passivität des Helden. Er selbst hat bewußt das Schwert gewählt. Es ist nicht das Requisit, das sich ihm aufdrängt („Karl von Berneck", 87); erst die Geschwätzigkeit

---

[1] Noch der alte Rat (Verlobung, 302) variiert den Gedanken: mit welcher Sehnsucht habe ich das Leben gesucht und immer nur leere Schatten gehascht.

[2] Minor, Grillparzer-Jahrbuch IX.

des Dieners knüpft später das fatale Ammenmärchen daran. Ein Unwesentliches dieses Dramas wurde in der wissenschaftlichen Beurteilung dadurch zum Wesentlichen erhoben. Diese Verschiebung der Betonung erlaubt aber nicht jenen Rückschluß, den F. J. Schneider (Freimaurerei, 187) tut, daß Tieck das Requisit in das Zentrum gestellt habe. Der Ausgang ist nicht mechanisch gegeben. Das Fatum ist nicht dunkel (Minor, Jahrbuch IX, 92). Der Zuschauer ist sich der Vorgänge bewußt. Minors grundlegende Prinzipien für die Schicksalstragödie (Jahrbuch IX, 64) lassen sich nicht herausschälen. Bereits am Beginne steht die Hoffnungslosigkeit des Geschlechtes, in dessen Trübsinn Mathilde steht, bedrückt und herausstrebend, eine Frau von fremdem Blute. Und dieser Hoffnungslosigkeit ist bei der erwähnten erblichen Belastung keine Zukunft mehr gegeben. Die Unmittelbarkeit ist erschöpft, die Lebensmüdigkeit strebt einem Ende zu. Der Verfall des Geschlechtes ist ein natürlich vor sich gehender Vorgang. Die Sinnlosigkeit eines unerbittlichen Schicksals erhält dadurch von vornherein eine ganz bestimmte Deutung.

Den Johannistag (Minor, Schneider, 187) zum dies fatalis zu stempeln, ist unnötig. Es ist ein Fest des Volksaberglaubens, das gesteigerte Kräfte und Erwartungen in sich hat und dessen Geheimnis ganz unliterarisch war (siehe E. H. Mayer, Germanische Mythologie 132, 140 und 217, Berlin, Archiv I, 1797, 369. Nationalfest der Letten). Den „Schutzgeist“ schicksalhaft aufzufassen (siehe Minor, Akad. Blätter I, 197) erscheint mir ebenso gewaltsam wie Minors Klassifikation des „15. November“ (Grillparzer-Jahrbuch IX, 68). Er ist der Geburtstag Fritz Wilhelms, eines der persönlichsten Daten im Leben, dem doch kaum das Nebensächliche und Willkürliche der schicksalhaften Datierungen anhaftet. Tieck hat sie zu jeder Zeit umgangen. Auch mit der Wahl des Osterfestes („Schutzgeist“) ist er diesem Anzeichen der Schicksalsdramatik ausgewichen. Er griff auch damit wieder nach Volksgebräuchen und Kirchenfesten, die etwas ganz traditionell Feierliches und Geheimnisvolles haben, und schuf keine Tage der Willkür.

Auch der Antagonismus der romantischen Märchenmächte ist bei Tieck kaum entwickelt. Der Widerstreit von Gut und Böse, das Auflösen in Sieg und Niederlage ist ihm kein Be-

dürfnis. Beides erscheint ihm in gleicher Weise Raum und Leben verlangendes Material der Seele[1]. Für das schicksalhafte Außerhalb, für das Lenken und Gelenktwerden durch feindliche Feenlager hat er nichts übrig[1].

Schicksal ist für Tieck ein fließender Begriff, ein Wort für sich vollziehende Vorgänge, deren Boden die mechanistische Weltanschauung nicht ausgeschöpft hatte.

Dämon — Glück — Schicksal — Stern, eine innere unbegreifliche Leidenschaft, die uns Kräfte zusammenfassen läßt („Schutzgeist", 96) — in diese Abstufung von Worten kleidet Tieck ein und dasselbe Problem.

Das Wort erweist sich im einzelnen als zu brüchig und zu wandelbar. Wesentlich an allen Ausdrücken bleibt das eine: die innere Determiniertheit und das Rätselvolle. Und hier setzt Tiecks Wendepunkttheorie an. Der Übergang ist kein plötzlicher. Wie der „Blaubart", 64, das Wundersame bereits als eine der vielgestaltigen Formen des Dämonischen erscheinen läßt, so zieht „Peter Leberecht", II, 13, schon den Alltag in diesen Kreis: „Es fällt mir dunkel dabei ein, daß wir, ohne uns zu kennen, durch Dunst und über Wasser getrieben werden, die wir das Leben nennen, und wir bekommen dann vor dem Gewöhnlichen Furcht. „Lovell", III, 73, kennt bereits die geängstigte Frage: „Fällt denn nicht alles zusammen? Wunder und Alltäglichkeit?" Und dieses Bangen dämonisiert den Alltag im „Blonden Ekbert", im „Liebeszauber", „Runenberg" ansteigend bis in die späteren Novellen hinein. Die Parallele von Wunderbarem und Dämonischem läßt auch das Schicksalhafte nur als eine der Erscheinungsformen des Dämonischen sich darstellen.

Der springende Punkt der Novelle sollte der sein, wo die Sache „selbst im Wunderbaren unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könnte". Denn so schienen Tieck die tiefsten Begebenheiten gestaltet zu sein. Die Autorität Cervantes stützte ihn dabei. Er greift nach jenem „Zwiespalt des Lebens" — und Zwiespalt stand für ihn an allem Beginne —, an dem sich die frühgriechische Kunst begeistert hatte. Und so stellt er den Zusammenhang desjenigen, was sich vor den „Satzungen der

[1] Es fehlt bei Tieck die reuige Rückkehr ins Philisterium der Moral, der sich z. B. Hauff nicht entziehen kann (siehe „Das kalte Herz").

Moral und des Staates nicht ausgleichen läßt", mit dem alten Begriffe Schicksal her. Und Sache der Kunst scheint es ihm, dieses Unauflösliche zu erfassen und den „toten Buchstaben gewöhnlicher Wahrheit zu beleben".

Das Menschliche und das Verwerfliche geht so zu einer höheren Wahrheit ein.

Tieck hält damit dasjenige ein, was ich als wesentlich aus dem Worte Schicksal zu lösen suchte: Wundersames in uns. Aus Zwiespalt kommt es her, durch Moral und Staat wird es Konflikt, Kunst gibt ihm Leben und Raum.

Durch diesen Gedankengang schachtelt Tieck verschiedene Worte und Begriffe, die sich scheinbar zeitlich sondern, beispielsweise dämonisch (hauptsächlich in der Jugend gebraucht) oder das Wundersame (später verwendet), in einen Sammelbegriff ein: in das Irrationale. Hinter verschiedenen Sprachformen birgt sich der gleiche Inhalt mit verschiedenem Ausdruckspathos.

Fürst's Glossierung von Tiecks Jugenddämonie (Vorläufer der Novelle im XVIII. Jahrhundert) glaube ich der oberflächlichen Resultate wegen übergehen zu können.

Damit löst sich aus Tiecks begrifflicher Welt ein geradliniger und systematischer Gedanke, der seinen verschiedenen Altersstufen angehört. Ich will zunächst aus seinen Schriften jene Momente sondern, die er der dämonischen Wirkung dienstbar gemacht hat. Die Beispiele können der Menge wegen nicht vollzählig gegeben werden. Sie sind tunlichst aus ganz verschiedenen Schaffenszeiten gewählt mit besonderer Berücksichtigung der sogenannten realistischen Novellen, der Produktion nach dem Phantasus, die als undämonisch bezeichnet wird.

Natur.

Die Jugend Tiecks flieht vor allem in die Natur. Leidvoll[1] und weltfremd findet sie hier eine verstärkende Resonanz. Die Distel an der Felswand schießt in seinem dämmernden Auge zum Baum empor („Abdallah", 152). Die Weide am Bach bildet sich zum verzweifelnden Mönche um („Versöhnung"). Der Baum, der Fels, der Fluß sind nur Ornamente am Kleide des Irratio-

[1] Lovell II, 99. Die leblose Natur hat inniger an mir gehangen als je die Menschen. Lovell I, 24. Die Natur tritt mütterlich nahe.

nalen. Sie decken mit ihrer Körperlichkeit ein Ungesehenes zu, nach dem Tieck suchte: das Metaphysische. Die Angst und Furcht davor tönt aus der Natur zurück, in der es in tausend Gestalten vervielfacht scheint. Und so sieht Tieck in erster Linie nur die schaurige Natur[1]. So wie er in Shakespeare erst nur Furchtbares las, sieht er auch keine andere Landschaft. Sie reduziert sich auf einen immer wiederkehrenden Umriß: Der Abend sei so dunkel, die grünen Schatten des Waldes so traurig, der Bach spreche in Klagen, und die Wolken des Himmels zögen seine Sehnsucht jenseits den Bergen hinüber („Runenberg", 217).

Nirgends ist eine großartige Natur aufgetürmt. Die Landschaft Mitteldeutschlands, die er auf Wanderungen lieben lernte, leiht seinem Empfinden immer wieder die Form. Südliche Szenerie ist trotz seiner Italienreise nirgends zu finden, ebenso wenig das geheimnisvolle Ägypten des Schundromans. Tiecks Landschaft ist einseitig und mit geängstigtem Auge gesehen, aber immer ausgesprochen heimatlich und deutsch[2].

Die Natur ist Parallele seines Seelenzustandes[3]. Sie wirkt daher fast unmittelbar menschlich. Sie ist nicht gegnerisch im Sinne primitiver Feindschaft der Elemente. Diese Annahme bestünde nur dann zu Recht, wenn man das Quälende der Seele, den Widerstreit unserer Natur mit dem Irrationalen als solche empfinden würde. Die Entfremdung zwischen Ich und Natur wird durch das Ausstrahlen unserer unbewußten Vorgänge und ihr Umsetzen in Naturphänomene geradezu überbrückt. Die Hilflosigkeit der Jugend und ihre suchende Angst klammert sich an diese scheinbar leblose Welt. Tieck belebt die Natur. Er belebt sie mit dem Vorstellungsinhalt seiner Seele. Er dämonisiert sie.

---

[1] Blaubart, 83. Das Feld ist wüst, sandige kahle Hügel, dunkle Regenwolken. Elfen, 306. Hinter den dunklen Tannenbäumen die rauchige Hütte, verfallene Stämme, der schwermütig vorüberrauschende Bach. Siehe auch Varnhagen, Nachlaß. Briefe von Chamisso usw.: Briefe Tiecks an Bernhardi, 194—217.

[2] Tischlermeister, 91. (Das Land)... das mir mit unerklärlichem Zauber an die Seele geheftet ist, obgleich ich seitdem wunderbarere, reichere und schönere Gegenden gesehen habe (siehe auch „Sommerreise").

[3] Karl v. Berneck, 101. Finstere Natur, charakteristisch für die Bewohner. Lovell, III, 126. Wie ein Chaos lag die Gegend. Pietro, 240. Nacht und Unwetter in der Natur nach dem Begräbnis Crescentias.

Es sind keine Naturbilder im Sinne des Realismus, kein Abmalen der Landschaft. Es ist ein Augeneindruck, der bereits psychisch gewertet ist und die notwendige Umbiegung erfahren hat[1].

So setzen sich sehr wandelbare Erscheinungen fortwährend in Bilder der Düsterkeit um. Die Dinge bergen noch etwas Unbekanntes, nach dem Tieck suchte. Und so bekommt sein Seelenzustand etwas die Welt Erfüllendes. Indem er die Natur entmaterialisiert, wird das ihr unterlegte Irrationale wieder anschaulicher und greifbarer.

Mond.

Tieck ist, wie wiederholt hervorgehoben, der Erwecker der Mondscheinpoesie (siehe Schultze „Das Naturgefühl der Romantiker“, 54, Steinert „Farbenempfinden bei Tieck“, 67). Von hier aus erbt sich der Mond fort als Vater der Phantasie. Letzteres ist zu betonen. Mondschein war für Tieck etwas Phantastisches, Grausiges, kein Erwecker der Gedanken wie bei Klopstock und Wieland, sondern ein Erreger des Gemütes. Nacht und Mond wirbeln das Schlafende und Unbewußte auf. Sie entschleiern unbekannte und fremde Gegenden der Seele.

Und dadurch tritt der Zusammenhang zwischen mondbeglänzter Landschaft und eigentümlichem Seelenzustand ein.

Tieck liebte am Mond vor allem die seelischen Qualitäten. Es zeigt sich hierin sein typisches Verhalten der Natur gegenüber, jener Natur gegenüber, die in Hast, Formenwechsel und Wehmut aufzulösen ist. Und so entwickelte Tieck am Mond in erster Linie das ungewisse und schwankende Spiel des Lichtes[2]. Nicht seine Naivität greift nach den größten Effekten dieser Be-

[1] Blaubartmärchen, 115. Eine einzige spitze Klippe, Felsental, Strom... es war schrecklich, den Blick die schroffe Felswand hinuntergleiten zu lassen. Genoveva, 188. Wie schauerlich und einsam ist der Ort. Blaubart, 82. Die Gegend ist wüst, die Mühle saust schauerlich durch die Einsamkeit. (Ein fröstelnder Tag, vordeutend für das Geschick der jungen Frau.) Phantasus, I, 128. Selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten usw.

[2] Brüder, 256. Der Mond wirft ungewisse Strahlen. — Blonde Ekbert, 156. Er sah abwechselnd durch flatternde Wolken. — Grünes Band, 304. Der Mond wirft ein ungewisses Licht. — Eckhart, 209. Der Mond schien matt hinter dunklen Bergen hervor.

leuchtung, sondern die kranke Psyche, die nach den grellsten und stärksten Wirkungen sucht[1].

Abgesehen vom Helldunkel reizt ihn das Bewegliche des Lichtes, das Irren und Flimmern.

Die Formen der Gegenstände verändern sich[2]. Die Gesichtszüge des Beleuchteten zeigen plötzlich einen nie gesehenen Ausdruck. Menschen und Dinge kehren ihr verstecktes Ich an die Oberfläche. Es ergeben sich Momente innerer Steigerung[3].

Tieck bevorzugt Morgen- und Abendzeit, jene Tageszeiten, die noch Dämmerung in sich haben. Hier ist das Zucken und Zittern Kriterium eines Überganges und eines Werdens[4]. Dämmerung an sich genügte Tieck nicht.

Die Klarheit der Mittagszeit widerstrebt seiner zersetzenden Methode. Wir finden sie selten[5]. Und wenn, so löst er das Sonnenlicht in die Vielheit der Strahlenbrechung auf. Es fällt abgedämpft und schräg durch die Fenster und schimmert gebrochen durch den Wald[6]. Steinert (Farbenempfinden, 144) hat bereits hervorgehoben, daß sich bei der Mondbeleuchtung starke

---

[1] Steinert (Farbenempfinden bei Ludwig Tieck, 57) sieht darin eine Primitivität, weil Tieck am Anfange seiner Kunst nach den groben Mondeffekten greift. Es ist aber sein konstantes Verhalten.

[2] Karl v. Berneck, 53. Ich sehe Gesichter an den Wänden, die Mondstrahlen flimmern hin. — Lovell, I, 14. Der Mond zittert in wunderbaren Gestalten durch die Bäume. IV, 220. In unkenntlichen Formen, in vielen gesonderten Massen, die der bleiche Schimmer wieder rätselhaft vereinigte, lag das gespaltene Gebirge vor ihnen.

[3] Abschied, 304, 317. Versöhnung, 119. Tischlermeister, 233, 17 (Der alte Gesell wird durch den Mondschein zu grausigen Erzählungen angeregt). Rechtsgelehrte, 78. Seine Gedanken sind so dunkel und verworren wie eine Gegend, die nur schwach vom Mond erleuchtet ist.

[4] Abdallah, 339. In der Dämmerung zittert das Grau. — Pietro, 248. Die Dämmerung webt Kränze schweren dunklen Laubes um ihr Haupt. — Lovell, VI, 24. Die Dämmerung wankte hin und wider wie ein Vorhang.

[5] P. Leberecht, 23. Seltsam funkelt auf dem Boden das zerstreute Sonnenlicht durch die dichtverflochtenen Zweige. — Das klare Tageslicht bedeutet Ernüchterung. Es zerstört das Übersinnliche. Siehe Lovell, VII, 25, Pokal, 399.

[6] Abdallah, 46. Ein greller, schräger Sonnenstrahl schimmerte gebrochen durch die fernen Zedern. — Lovell, X, 226. Die Sonne schimmerte bleich auf fernen Inseln. — Sternbald, 200. Die Sonne schien blaß und gleichsam blöde auf die dampfende Erde nieder.

tonale Synästhesien einstellen und (64) daß Tiecks reizbar verfeinertes Auge bereits impressionistische Momente vorausgeschaut hat.

In jene Art krankhafter Mondsympathie[1], wie sie die Zeit beherrschte, als Interesse an Somnambulen und Mondsüchtigen, taucht Tieck nicht unter. Seine Jugend, die der Dämonie des Mondes besonders zugänglich war, steht solchen Äußerungen noch ganz fern. Erst eine spätere Novelle „Die Mondsüchtigen" greift auch dieses Thema auf.

Wald.

Tiecks Landschaft faßt immer den Wald in sich. Es ist ein typisch heimisches Element.

Aus der Fülle der Erscheinungen greift er mit Vorliebe den dunklen Nadelwald[2], ab und zu auch die weiße, geisterhafte Birke[3]. Er erreicht dadurch große dunkle Flächen gegen den Horizont, scharfe Silhouetten und schwarz-weiße Wirkung.

Der Laubwald wird bei Tieck in Bewegung aufgelöst. Er ist Träger des symphonischen Gebrauses[4]. Wenn der Nadelwald vorwiegend durch die geschlossene Masse düster und geheimnisvoll wird, wirkt der Laubwald durch das Schwanken der vergatterten Zweige, durch das Kräuseln, Zucken und Schaukeln, durch nicht definierte Lautmelodik und durch die mühsam durchhuschenden Lichter.

Dort und da wird ein Baum zur Persönlichkeit erhöht, er hat Eigenleben und besondere Gesetze[5]. Auch hier scheint

---

[1] Carus, (Denkwürdigkeiten, 201) beschreibt weitschweifig die wunderliche Einwirkung des Mondes auf seinen Gemütszustand.

[2] Ryno, 9, Tannen und Eichen traten fürchterlich wie Gespenster aus der Erde hervor. Grünes Band, 309. Wie ein schwarzer Vorhang... Lovell, I, 12. Dunkler Wald. Sommernacht, 17. Schwarzer Tannenwald. Runenberg, 230. Die Wälder... wie schwarze Haare. Tischlermeister, 23. Schwärzeste Tanneneinsamkeit.

[3] Grünes Band, 305 (Birken). Ihre Stämme gleichen Gespenstern. — 304. Sie gleichen am Abhang den Wolken.

[4] Zerbino, 4. Das Waldgebrause, das wie Geisterspruch usw. — Reh, 35. Die ganze Waldung schaudert. — Grünes Band, 343. Ächzen und Atmen der Blätter. — Abschied, 310. Die Bäume rauschten so wehmütig. — Karl v. Berneck, 104. Alle Eichen rauschen Scheltworte hinter mir her. — Abdallah, 16. Ein Schauder springt aus dem Wald hervor.

[5] Reise ins Blaue: Zauberlinde. — Tischlermeister: Linde vor dem Bauernhaus. — Aufruhr in den Cevennen: die Esche.

eine erlebnisbetonte Tatsache vorzuliegen. [Siehe Varnhagen, Nachlaß, 200: Hinter diesem Dorfe (Allendorf) steht eine alte Linde, die wirklich merkwürdig ist. Ihr Stamm hat, glaube ich, über 20 Klafter im Umfang.]

Dazu kommt die psychische Wertung. Tieck sieht im Wald eine greifbare Einsamkeit, welche die eigene in sich aufsaugt und sogar vervielfacht[1]. Baron Linden ruft aus („Waldeinsamkeit",56): Die Waldeinsamkeit... hat mich so zugrunde gerichtet.

Wolken und Unwetter.

Das gleiche Prinzip verfolgt Tieck bei der Wolke. Diese Naturerscheinung reduziert sich auf zwei Momente: Wirkung des Umrisses und Wirkung der hastenden Bewegung.

Sie löst Angstvorstellungen aus durch die verwirrende Vielgestaltigkeit ihrer Form. Ihre Formen sind fratzenhaft und grotesk[2]. Ferner tragen die Wolken eine stete Unruhe in sich[3]. Sie jagen, sie eilen, sie drängen sich durcheinander. Diese Rastlosigkeit erfährt in der Gewitterbildung eine besondere Steigerung. Der Wind zittert und winselt, er wirft die Wetterhähne, Geister fahren und Grauen rollt im Gewitter einher[4]. Die Gewitterstimmung peitscht sich für Karl von Berneck zum „feurigen Meer" auf.

[1] Oktavian, 111. Mir graut durch den großen Wald zu reisen. 112. Der Wald macht das Herz froh beklommen. Zerbino, 99 (Lysippus im wildverwachsenen Wald). Mir fallen lauter Sterbegedanken ein. Verzauberter Wald, 161. Hier kann ich ungestört mit meinem Grame in Gemeinschaft sein. Tischlermeister, 49. Die Bäume, die Wiesen, alles war voller Schauer und Angst.

[2] Abdallah, 269. Wolken löschen mit ihren schwarzen Fingern den Mond und die Sterne aus. 88. Wolkenwildnis. Ryno, 9. Die Wetterwolken schienen ihm Ungeheuer, die ihn im Vorüberfliegen ankläfften. Grünes Band, 305. In den „mondbeglänzten Wolken" sah er bald Ungeheuer... Donauweib, 199. Fremde Rätsel erzeugen sich wie Wolkenbilder. Magelone, 336. Wolkenbilder.

[3] Abdallah, 122. Wolken jagten durch die Baumwipfel. Runenberg, 214. Große Wolken zogen... Reise ins Blaue, 97. Wolken ziehen wie Drachen vorbei. Alamontade, 335. Sahst du je, wie ein Heer von furchtbaren Gewitterwolken sich verfolgend über ein Feld dahinzog?

[4] Lovell, I, 12. Ein schneidender Wind bläst schadenfroh. — Abschied, 308. Horch, wie der Wind um die Ecke der Straße winselt. — 314, Wie der Wind die Wetterhähne wirft. Grünes Band, 339. Geister fuhren auf fernen Donnern. Oktavian, 60. Reise ins Blaue, Karl von Berneck (Schilderungen von Sturm und Gewitter.)

Seltener wird das Unwetter in der banalen Bedeutung des gleichzeitigen Schauerromanes verwendet, wo die Ungangbarkeit der Wege Anlaß für den Eintritt des Fremden[1] wird.

Blitz und Donner begleiten endlich die Beschwörungsszene als gebräuchlicher Bestandteil des magischen Apparates[2]. Ab und zu weist die aufgepeitschte Natur seelisch befreiende Wandlungen auf[3].

Meer, Fluß, Bach.

Die Dämonie des Meeres bleibt seelenlos. Es fehlt ihr sichtlich der Erlebnishintergrund. Sie ist eine gedankliche Fiktion. Tieck hat hier an einer poetischen Sehnsucht seiner Zeit teilgenommen, sowie er im Wassermenschen die magischen Sympathien der Menschen für das Meer breit erörtert. Die Ausdrucksweise ist unpersönlich, schlägt allgemeine Wendungen und Gedankengänge[4] ein.

Hingegen hat Tieck den Bach seiner Heimat in eine stete wehmütige und geheimnisvolle Bewegtheit aufgelöst. Die Welle zittert, schluchzt und winkt, sie wiegt sich und verändert die Farben. Sie schleppt in ihrem Lied eine ganze Schwermut mit sich[5].

---

[1] Cevennen, 241, Pietro, 241, Klausenburg, 174, Zauberschloß. 170.

[2] Verzauberter Wald, 205, 208, Pietro, 267, 313, Wundersüchtige, 116.

[3] 15. November: Dammbruch, Fritz Wilhelms Wandlung. Vittoria, 214. Bracciano und seine Frau auf dem Rückweg von der Jagd. Bracciano gelangte zur inneren Freiheit.

[4] Wassermensch, 24. Abdallah, 6. Du vertraust dich einem Meer, das dich nie ans Land zurückträgt. Glocke von Arragon, 352. Der Knabe ergötzte sich besonders am Meer (in Verbindung gesetzt mit dem Streben nach allem Wunderbaren). Abendgespräche, 56. Der Baron erzählt von seiner Vorliebe für das Meer.

[5] Blaubartmärchen, 159. Trüb und schwermütig floß der Strom ihren Blicken vorbei. Abdallah, 142. (Der Strom floß)... still und schwermütig wie das Schluchzen einer Weinenden. 150. Das Schreien des Wassersturzes. Grünes Band, 292. Da rauscht der Waldstrom aus der Ferne wie schwarze Gespenster. 308. Die Wellen plätschern schwermütig. Donauweib, 207. Ein Klageschrei bricht aus dem Wasser. Blonde Ekbert, 151. Das Rieseln der Quellen... tönte wie in wehmütiger Freude. Runenberg, 232. Schluchzende Wasserbäche.

Gebirge.

Ein besonders wichtiges Kapitel von Tiecks Naturdämonie ist das Gebirge. Aus dem Chaos der sich überschneidenden Gipfel und Felsen hat Tieck eine ganz besondere Welt des Grauens geschaffen. Sie ist persönlichstes Erlebnis. Der nachhaltigste Eindruck, den Tieck von Wanderungen nach Hause brachte, war das Gebirge, das er 1793 zum ersten Male sah. Bei ihm hat sich nie Wackenroders Ausdrucksweise eingeschlichen, dem die Einfahrt in die Grube Reminiszenzen an die Modeliteratur auslöste und ihn die Eindrücke als Aufnahme in einen geheimen Bund oder Fehme beschreiben ließ. Tieck fühlt sich in seiner Einbildungskraft „an weit schrecklicheren Orten heimisch" (Varnhagen, Nachlaß, I, 217), als daß die Grubeneinfahrt ihm Wackenroder'sche Vorstellungen hätte erwecken können.

Tieck entnimmt der Lebhaftigkeit seines Erlebnisses auch immer wieder die heimatliche Bergkontur: waldige Kuppen, dort und da ein bloßer Fels. Die gerundete Form der Bergspitzen sah er im Harz und Fichtelgebirge, Eindrücke, die er immer wieder bekennt. G. H. Schubert (Ansichten, 199) betont für das Erzgebirge von wissenschaftlicher Seite her den Granitbestand mit der Neigung zur Kugelform und zur individuellen Ausbildung einzelner Felspartien. Hier Redefiguren und Versehen zu suchen (siehe Buchmann, Helden und Mächte, 17), halte ich daher für weit hergeholt.

Auch die ungemein lebendige Schilderung des grausigen Sees im Blaubartmärchen dürfte ein Erinnerungsrest an den Fichtelsee sein (Varnhagen, Nachlaß I, 228), den er in den Briefen an Bernhardi in ähnlicher Weise beschreibt. In der Relativität alles Seins schienen die Berge das Unveränderliche und Monumentale, jenes Etwas, das der Mensch erstrebt, durchwühlt, mit Sehnsucht umfaßt und nie besitzt.

Ein Rest von Geheimnis bleibt bestehen. Das Gebirge, dessen Fuß in der einen Welt und dessen Gipfel in der anderen steht (Schubert, Geschichte der Seele I, 99), gibt sich nie ganz. Es lockt, es breitet Schönheit aus, es zeigt Spuren von tiefgelegenem Reichtum —, es hat die ganze Geteiltheit der Seele in sich: den Reichtum und den Abgrund, das Endliche und das Ewige[1].

[1] Briefe an Wackenroder (Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe, II, 57, 209, 222), Sommerreise, Tischlermeister.

Die Apotheose dieser Erscheinung bildet der Runenberg, der in der Anregung auf Steffens zurückgehen soll (nach seiner eigenen Erwähnung „Was ich erlebte“ III, 23), dessen Grundgedanke aber bereits in den Phantasien auftaucht.

Diese Verbindung von Reiz und grausiger Abwehr ist für Tieck an und für sich typisch. Die Gegensätze verbinden sich ihm immer in „wehmütiger Freude“, in „süßem Grauen“. Lust und Unlust in der bedingten Zusammengehörigkeit wird immer zum vieldeutigen Symbol des Lebens. Und so stehen gewissermaßen immer die dunklen Felspartien (Sommerreise, 171) wie der Traum in der anmutigen Landschaft.

Momente der höchsten Schwankungen treffen im Gebirge ein. Antonio findet sich nach der verwirrenden Nacht morgens auf einer Klippe („Pietro“, 309). Seine Verwirrung wächst wie Don Quixotes Tollheit im Gebirge. Propheten und Seher[1], religiöse Schwärmer wohnen in den Bergen, die hier besonders zerrissen und in Schluchten und Zacken zerschlagen erscheinen. Durch die äußere Anordnung bereits von den tagtäglichen Interessen der Ansiedlungen im Tale gesondert, erfahren sie eine besondere Erhöhung ins Übersinnliche. Es handelt sich hier nicht um Schuberts Organismenreihen, wie sie Hoffmann („Bergwerk von Falun“) aufgreift, Tieck sieht Gegensatz von Berg und Tal. Es haftet den Bergen etwas von dem weiten Horizont an, der um ihre Gipfel ist, von denen Tieck sagte, daß sie den Anblick der Unendlichkeit gestatteten[2].

Das Gebirge wirkt dadurch intensiv dämonisch. Schon das bloße Wort „Gebirge“ war meinem Ohr ein fürchterlicher Ton („Blonder Eckbert“, 148). Die ganze Szenerie treibt die Menschen in Angst und Wahnwitz[3]. Sie ist so stark symbolisch, daß

---

[1] Verzauberter Wald, 175. Weissagungsfelsen. — Verzauberter Wald, 204. Propheten wohnen in wüster Felsengegend. — Aufruhr in den Cevennen, 305. Gebirge, Aufenthaltsort der Camisards. — Lovell, VI, 35. Balder lebt im Gebirge. — Liebeswerben, 435. Die Seherin lebt im Gebirge.

[2] Tischlermeister, 26. Es gibt nur den zweifachen Anblick der Unendlichkeit. Entweder die Aussicht über das Meer hinüber oder vom höchsten Punkt eines Gebirges.

[3] Zerbino, 294. Grauen erfaßt Zerbino, als der Bergstrom, der Sturm und die Berggeister sprechen. — Sommernacht, 13. Ein rauh Gebirge. —

beispielsweise das Kind („Donauweib", 218), das Hedwigs Schloß aufsucht, ohne alles andere Beiwerk, rein durch die Tatsache, daß es aus dem Gebirge kommt, sofort etwas brütend Schicksalhaftes bekommt.

Seiner übersinnlichen Betonung zufolge spielen sich im Gebirge auch die orakelhaften Szenen ab. Der Fels schließt den geisterhaften Propheten in sich. Das Gestein springt auf und manifestiert sein über der Menschheit stehendes Wissen gewissermaßen in dem sichtbar werdenden kleinen Greis, der das Schicksal deutet[1]. Persönliches Erlebnis ist ferner die Mystik der Hochöfen und Glashütten des Fichtelgebirges, die wiederholt zu einer breiteren Ausgestaltung kommt[2]. Hier geht auch die verbindende Linie hinüber zum „Köhler", der, abgesehen von der literarischen Überlieferung, durch die Einsamkeit der Beschäftigung und die Lichteffekte seines Handwerks („Reise ins Blaue", 76) eine innige Verbindung mit Tiecks Dämonie bekommt.

Aus dieser Gebirgswelt greift der Autor auch die Ruine auf[3], die durch das Sagenhafte und Unheimliche ihrer Struktur naturgemäß etwas von dem gesuchten Schauder in sich hat. Zusammenhänge mit der Modeliteratur der Zeit bestehen.

Eine entsprechend eigenartige Auffassung erfahren der Bergmann und die Metalle[4], besonders das Hypnotische des Goldes.

Genoveva, 230. Sieh', wie die Geister aus den Bergen zu uns dringen. — Tonelli, 294. Angst vor dem Gebirge. — Dichters Tod, 428. Das Kind kommt geängstigt aus dem Gebirge zurück. — Tischlermeister, 22. Sowie der Geselle in die Berge kam, war er wie wahnwitzig. 35. In der Dunkelheit sahen die Felsenzacken mit so gräßlichen Schnauzen und Bärten zu uns herüber, daß ich den Verstand zu verlieren glaubte.

[1] Ryno, 16. Von der Spitze des Felsens aus hat Ryno die Vision der Königsburg. Verzauberter Wald, 204. — Abdallah, 66, 75, Propheten wohnen in wüster Felsengegend.

[2] Alte v. Berg, 245. Bergwerksbetrieb. — Mondsüchtige, 114. Fichtelgebirge mit Glashütten.

[3] Klausenburg, 122. Runenberg, 222. Ruine am Berg. Abendgespräche, 58, Mondsüchtige, 102. Der Held lernt bei Ruinen und Mondschein Emilien kennen.

[4] Alte v. Berg, 305. Der Bergmann, der nie Korn und Acker gesehen hat. — Vogelscheuche, 190. Was die Metalle anlangt, so haben wir eine dunkle melancholische Gegend in unserem Reich, in welchem viele Gnomen und Metallfürsten arbeiten. — Reise ins Blaue, Almansur, 265, Elfen. Der schwarze und der weiße Hund.

Seine Wirkung wird ungemein lebhaft dargestellt („Runenberg“, 234, gelbe Augen des Goldes). Die dämonische Metallwirkung bei Tieck ist eine Kontrastparallele zu der alchymistischen Wertung des Goldes, die von der Verwandlung unseres Wesens in Gold spricht (siehe Stilling „Heimweh“) und das Grauen des Irdischen in eine Verklärung der Materie wandelt. Der Bergmann hat die Weltfremdheit, die ihn so stark vom Talbewohner unterscheidet, er hat das nach Innen gerichtete Auge und das sehr begrenzte Wissen von der Welt äußerer Erscheinungen.

Tiere und Pflanzen.

Die Tier- und Pflanzenwelt ist ein häufiges Requisit Tieck'scher Erzählungskunst und nicht nur seiner, sondern auch der Gedankenwelt G. H. Schuberts und Saint Martins. Diese Lebewesen erwachsen aber nicht organisch aus der Natur. Sie verraten auch kein genaueres naturwissenschaftliches Studium, analog Tiecks ganzem Verhalten zur Natur. Sie bekommen eine eigene Rhythmisierung, die sie rätselhaft erscheinen läßt, etwas, was A. W. Schlegel so ausdrückte: So glauben wir zu bemerken, daß die Tiere träumen; aber eigentlich träumen sie nicht, sondern es träumt in ihnen (Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst, I, 224). Sie tragen ein beseeltes Ich in sich, das anderen Welten anzugehören scheint[1]. Der Hund ist nicht Kamerad, wie beispielsweise im Bundesroman der Zeit. Er steht neben dem Menschen, verstehend, aber mit einer unausgesprochenen Fühlung zu einer dem Menschen verborgenen Welt. Damit verliert er seinen Sportcharakter. Dies wiederholt sich an den Waldtieren und im ganz besonders verstärkten Maße an der Katze[2].

---

[1] Hexensabbath, 200, 201. Der Pudel Labitte's (der Pudel Burgsdorffs, Erlebnis mit Wackenroder). — Blonde Ekbert, 159. Hund und Vogel. — Ryno, 15. — Oktavian, 148. Es liegt etwas Wunderbares in den Tieren, eine große Sympathie zum Menschengeschlecht. — Waldeinsamkeit, 535. Das Reh „der befreundete Geist“. — Hexensabbath, 397. Die Ziege der alten Gertrud als Zaubergeist.

[2] Lovell, VI, 30. Auch die Vögel und Tiere, die Berge und die Felsen sind anders, als die Menschen sich einbilden wollen es zu wissen. — 15. November, 397. Die Katze von Fritz Wilhelm. — Vogelscheuche, 44. Mit diesen grünen Katzenaugen. — 144. Ihr Menschen werdet so früh klug und ernsthaft, fast wie die Kätzchen... nachher sitzt der Hauskater so

Der persönlichen Sympathie des Dichters kam hier Aberglaube und mittelalterlicher Dämonenglaube, der in der Katze ein Teufelstier sieht, zweifellos entgegen. Durch das Zusammenfließen dieser Momente wird die Katze das phantastische Tier der Romantik.

Daneben pflegt Tieck die Tiere, denen etwas vom Unheilverkündenden anhaftet. Es tritt die häufige Symbolik der todverheißenden und feindlichen Tierrufe auf[1]. Im Verlaufe des Schaffens läßt sich ein Verschwinden dieses Kunstmittels, das an die häufige Verwendung von Eule, Fledermaus, Drache usw. des Schauerromans gebunden erscheint, beobachten.

Seltener sind die ausgesprochen magischen Tiere anzutreffen, die als übliches Beiwerk der alchymistischen Laboratorien fungieren[2].

Wenn die Tiere durch eine gewisse Clairvoyance der Instinkte ins Rätselhafte gerückt werden, so erfahren die Blumen die Dämonisierung durch eine bleibende Totenstimmung, die von ihnen ausgeht.

Über die blühende Wiese huscht das Grauen[3]. In der Lebhaftigkeit ihrer Färbung liegt die Verwesung. Die Pflanze wird

---

philosophisch und ehrwürdig, drückt die Augen zu usw. — Tonelli, 288. Das Gespenst als Katze. — Der gestiefelte Kater. — Holtei (Briefe an Ludwig Tieck). 4. Mai 1835. Immermann berichtet, daß sich eine Katze während einer Blaubartaufführung auf die Bühne verirrt habe. „Wenn man Ihrer Neigung zu dieser Tierart sich erinnert, so hat das Ereignis wirklich etwas Mystisches."

[1] Eulen: Karl von Berneck, 98, Ryno, 10, Grünes Band, 292, Abdallah, 116. — Fledermaus: Sommernacht, 517, Abdallah, 118. — Drache: Ryno, 3, Grünes Band, 337, Abdallah (An eine mystische Tradition des Drachen „als Vertreter der feindlichen Metallmächte" ist kaum zu denken).

[2] Pietro, 285. Affe, Pavian (Liebling des Narren). Oktavian, 123. Affe.

[3] Verzauberter Wald, 257. Wunderbare Vogelgestalten treten sprechend auf. — Lovell, II, 119. Die Blumen und die Kräuter, die Pflanzen, von denen sich der Mensch nährt, kommen mir wie verführerische Winke vor, die aus der finsteren kalten Erde ein boshafter Dämon hervorstreckt. — Karl v. Berneck, 45. Warum mir die Blumen so seltsam vorkommen? — Eckhart, 211. Ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. — Abdallah, 45. Nur Tod brütet in der unendlichen Pracht. — Vittoria, 265. Die Dämonen hausen „bei giftigen dunklen Blumen."

durchwegs der natürlichen Lieblichkeit und jener „mütterlich gestaltenden Kraft“ (Schubert, Geschichte der Seele, I, 67) entkleidet und als Ornament von Grab und Verwesung betrachtet.

Dieses Moment ist nicht zeitgemäß. Schlegel beispielsweise bezeichnet die Blume in der Luzinde als „schönste und sittlichste Form“ der Natur, und Schubert (Geschichte der Seele) betrachtet sie als den Lebensatem für die nächsthöheren Organismen. Die Blume wird Tiecks Neigung dienstbar gemacht[1]. Ein realer Anlaß dafür mag in seinen häufigen Friedhofwanderungen liegen, wo er die Blüte so häufig mit der Vergänglichkeit zusammengehen sah. In diesem Sinne schreibt „Lovell“, 346: „Ich erinnere mich aus meiner Kindheit, daß uns die weite Natur mit ihren Bergen in der Ferne mit dem hohen gewölbten blauen Himmel... wie mit einem gewaltigen Entsetzen ergreifen kann.“ Wo sichtbare Anmut ist, erblickt er Grauen. Tieck arbeitet jener Auffassung Schellings vor, die den Tod im Herzen aller Natur fand.

Einen besonders krassen Ausdruck findet dies in der Alraunenwurzel, die Christian („Runenberg“, 216) aus der Erde zieht, aus der „Wunde am sterbenden Leichnam der Natur“. Tieck hat hier eine Biegung zu seinen Gunsten vorgenommen. Das Typische der Alraune bleibt unverwertet: die menschliche Gestalt der Wurzel, die Gegenstand so vieler Fabeleien war. Tieck verwertet nur das Losgerissenwerden aus der Erde und definiert die Pflanze als Leichnam vormaliger Steinwelten („Runenberg“, 237).

Diese Anschauung läuft der zeitgenössischen Forschung unbedingt entgegen, die bereits eine geologische Reihenfolge der Erdentwicklung hergestellt hatte, in welcher die Pflanze gerade im Gegenteil als gesteinbildend erkannt wurde[2]. Tieck ist

[1] Zeitgemäß ist nur die dämonische Auffassung der Insekten (siehe Saint-Martin u. E. T. A. Hoffmann). Bei Tieck an die Wechselbeziehung von Insekt und Blume zu denken und daher eine Verschiebung der Dämonie anzunehmen, erscheint mir unbegründet.

[2] H. Steffens, Beiträge zu einer Naturgeschichte der Erde. — G. H. Schubert, Nachtseite, 208. Untergang der anorganischen Welt bedeutet Aufgang der organischen. Geschichte der Seele, I, 67. Die Pflanze ist unter dem Zug der Schwere gesteinbildend. 232—243. Über das Blühen und die Fruchtbarkeit der Pflanzen.

der Antithese von Pflanze und Stein zuliebe bei der Auffassung des älteren deutschen Pneumatologen stehen geblieben. Das Mineral wird als Urmaterie betrachtet. Es zerfällt, verwittert und liefert das Material zum Aufbau einer höheren Ordnung: der Pflanze[1].

Ein weiterer Ausbau dieser Idee ist die Gestalt des Pflanzensammlers, der eine Färbung ins Dämonische erhält („Blonder Ekbert"). Hierher gehören endlich auch die Idiosynkrasien gegen die Feuerlilie („Liebeszauber", 251 und 258) und das Spielen mit Pflanzen als Traumerreger („Liebeswerben").

Nacht.

Der Abend, die Nacht lösen die Zensur des Bewußtseins auf. Das menschliche Sein öffnet sich dem Unbewußten. Latente psychische Kräfte werden wirksam, die hemmenden Umstände fallen ab. Die Nacht und ihre Finsternis wird körperlich. Sie lastet im Dickicht (VIII, 188 und XIV, 134). Die Nacht ist magisch, sie flattert ungewiß um den Menschen, sie ist wüst und verwirrend[2]. Des Morgens „erzittert sie in sich selbst" (XXIII, 38).

Die Landstraße, Häuser und Gassen zeigen ein fremdes Gesicht[3]. Symptomatisch tritt die Nacht oft zu Beginn der Erzählung ein. Sie wird vordeutend für düstere Situationen oder Umnachtung des Helden[4].

---

[1] K. Kiesewetter, Geschichte des neueren Okkultismus, Leipzig, 1909, 376.

[2] Lovell, I, 12, 140, Abdallah, 24, 59, 121, Abschied, 317. Die stille Nacht wandelt mit leisen Schritten über das Feld.

[3] Lovell, IV, 249. Ich durchschweife oft in meinen abenteuerlichen Stimmungen die Stadt und labe mich in der magischen Nacht an den wunderbaren und rätselhaften Bildern der Gegenstände. — Sommerreise, 39 (Fahrt bei Nacht). Wie Silhouettengespenster stehen Bäume und Sträucher.

[4] Blaubartmärchen, 225. Katharina stand gewöhnlich in der dunklen Nacht auf und sah die wunderbaren Gestalten der Wolken. — Blonder Ekbert, 145 (Mitternacht). Berta beginnt die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen. — Runenberg, 222. Nach Mitternacht erreicht Christian die Ruine. — 215. Beginn der Erzählung. — Liebeszauber, 111. Um Mitternacht erwartet man einen Gast. — Eckhart, 180. Beginn der Erzählung.

Die Nacht ist an und für sich gesättigt von Grauen und Geräuschen. Sie läßt die eigenartig objektlose Furcht entstehen[1]. Endlich erfährt die Mitternachtstunde mit der Gedankenassoziation an Geister eine besondere Betonung. Situationen besonderer Spannung erscheinen an sie gebunden[2]. Hier besteht wohl auch die Verbindung zur gleichzeitigen Gespenstergeschichte, die ja das Wunderbare dem Tageslicht durchaus entzieht, eine Regel, die Tieck mit der Dämonisierung des Alltags durchbricht.

Damit schließt Tieck den Kreis seiner Naturdämonie. Nacht, Mond, Baum, Gebirge, Bach, Tiere und Pflanzen machen seine Landschaft aus. Die Mannigfaltigkeit ist nicht besonders groß. Tieck wirkt mehr durch die potenzierende Wiederkehr. Die geringe Anzahl der Symbole ist geradezu bestrebt, das Metaphysische möglichst einheitlich zu fassen. Tiecks Auge ist angstgesättigt. Der Fürchtende sieht Wechsel, Schatten und Abstufungen, die dem Unbefangenen noch verborgen liegen. Sein Auge ist dem Jenseitigen aller Existenz und allen Übergängen offener. Es ist weniger ein malerischer Untergrund denn ein metaphysischer, der fühlbar wird. Denn auch die Farbe hat für ihn vor allem übersinnliche Bedeutung. Sie ist dehnbar wie Musik.

Die Naturdämonie ist zweifellos nicht am Wege der vorurteilslosen Naturbeobachtung geworden, wenn Tieck auch der Natur immerhin nicht so fremd gegenüberstand wie die Brüder Schlegel[3]. Gurlitt (Deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts, 282) fühlte dies richtig durch.

Aber selbst bei der „verspäteten Heimkehr vom thé dansant",

---

[1] Abschied, 306. Es ist schon Mitternacht vorbei, es schlug so dumpf. — Däumling, 513. Es knarrt und hackt oben in den Bäumen. — Verzauberter Wald, 177. Die Königin schaudert durch die Nacht zu gehen. „Das Geräusch der Äste erschreckt mich". — Vittoria, 400/401. Angstgefühle nachts im einsamen Palast. — Fremde, 135. Die Finsternis erscheint unserem Geiste als ein feindseliges Wesen, das die Umrisse der Gegenstände verwirrt und umgestaltet.

[2] Ahnenprobe, 173. Um Mitternacht wird der Baron zum Geheimrat gerufen. — 4, 5. Karl v. Berneck, 54, Wundersüchtige, 221. Eckhart, 208. Er beschwört nachts den Satan.

[3] Steffens, Was ich erlebte, IV, 304. Friedrich Schlegel lebte ganz in der Geschichte, die Natur war ihm völlig fremd, selbst der Sinn für schöne Gegenden schien beiden Brüdern zu fehlen.

wie er ironisch meint, vermag ein Künstler vielleicht noch anderes zu verarbeiten als Weinlaune.

Die Dämonie war Tiecks Eigentum, das er der Natur aufdrängte. Die spezifisch romantische Mythologie mit ihren kosmischen Perspektiven tritt nicht in den Vordergrund. Nirgends wird die Erde als Organismus gefaßt, in deren Adern Metallblut fließt und deren Hügel sich wie Brüste heben und senken (siehe z. B. Schlegel „Romanze vom Licht"). Vom Grauen der Nacht tritt eine Ausbreitung des Wunderbaren über das gesamte menschliche Leben ein. Technisch bewältigt Tieck das Problem durch Zersetzen in nervöse Bewegtheit, durch Formenwechsel und Kontraste der Gebilde und durch verstärkende Wiederholung. Auch die Magelone erscheint entgegen der volkstümlichen Grundlage vom Flimmern, Rauschen usw. ungemein stark durchsetzt, und gerade dies stellt jenen Anteil an Dämonie dar, den Steiner (Tieck und die Volksbücher, 56) hier vermißt. Als Wichtigstes erscheint die Verankerung der Phänomene in der seelischen Veranlagung des Helden, jenes Bestreben „der gesamten modernen Geistesrichtung, alles Transzendentale in Funktionen von uns selbst zu verwandeln" (W. Brecht, W. Heinse und der ästh. Immoralismus, 54).

Eine ganze Reihe seelischer Zustände und Eindrücke gliedert sich diesem Suchen nach Dämonie ein.

Als grundlegend weisen sich die Kindheitserlebnisse. Die Kindheit ist die Heimat aller unserer Gefühle. Schon sie rüttelt an den Geheimnissen des Daseins. Das Kind steht dem Reich jenseits der sinnlichen Wahrnehmung am nächsten (siehe „Lovell", Beginn des „Blaubartmärchens"). Auf dieser sicheren Basis baut Tieck das seeliche Grauen auf, dessen innere Bedingtheit dadurch gegeben ist. Das Kindheitserlebnis ist angstgefärbt. Es ist „die zauberreiche Grotte, in der der Schrecken und die liebe Albernheit verschlungen sitzen („Verzauberter Wald").

Tieck steht nicht allein mit diesem Phänomen. Peregrinus Thyß stellt eine knabenhafte Weihnachtsbescherung auf. Anton Reiser verfällt in die Zerstörungslust des zehnjährigen Knaben. Was Tieck von den übrigen Romantikern unterscheidet, ist das Angstmoment der Kindheit. Seine Kindheit ist die sensibler und frühreifer Kinder, nicht die des robusten Kindes auf dem

„Morgen" Runges; auch Schubert (Nachtseite, 295) nimmt den Standpunkt des Malers ein.

Es gibt eine Furcht, die ganz ohne Gegenstand ist („Schutzgeist", 68). Und diese objektlose Furcht[1] ist die typische Angst des frühreifen Intellekts, die zu den häufigen Motivtäuschungen führt: ein harmloser Gegenstand bekommt Bedeutung durch das Daranheften der inneren Angst. Diese Zwangshandlung hat daher auch so oft die für Tieck eigentümliche Lustbetonung. Er sieht im Ersinnen blinder Schrecken eine gestaltende Kraft, einen Gesundungsprozeß des Körpers (Verlobung, 322).

Schon das kaum erwachte Kind sucht hinter der Leblosigkeit der Umwelt ein Lebendiges. Sein Suchen darnach ist aber vorerst hilflose Angst. Furcht strömt daher die Wachspuppe aus, der Vogel, der Hund und der Traum[2].

Unter diesen Vorbedingungen wachsen die Menschen in ihr künftiges Schicksal hinein. Die Erinnerungen sind ein wesentlicher Bestandteil ihres Ichkomplexes. Sie bleiben bestimmend fürs Leben[3]. Sogar in der magischen Schlucht, in der Abdallah

[1] Tischlermeister, 10. Es überfiel mich in der dämmernden Einsamkeit unter den stummen Geräten und Gestellen die sonderbare Angst, die Furcht vor etwas Unbekanntem. — Fremde, 133. Lövenstein erinnert sich der Angstgefühle der Kindheit. „Eine unbekannte Furcht vor unbekannten Gegenständen nimmt uns bei der Hand." Blaubartmärchen, 166. Alle Schreckgestalten der fernsten Kindheit scheinen sich mir zu nähern.

[2] Geheimnisvolle, 355. Der kalte Schauer, der in früher Kindheit über mich kam, wenn ich meiner geliebten Wachspuppe nun endlich recht in die Augen von Glas schauen wollte, kam über mich. (Ein Vordeuten der Puppen- und Automatenerstarrung). — Blaubartmärchen, 136. Ihm war, als wenn sich alle lächerlichen Traumgestalten aus seinen Kinderjahren vor Augen drängten. — Blonde Ekbert. Der Hund Strohmian und der Vogel.

[3] Vittoria, 53. Sie sieht sich abends im Begriffe, schlafen zu gehen, von Mördern bedrängt und gerät bei jeder Erinnerung daran in heftige Erregung. — Alte v. Berg, 356. In der Kindheit schlummern schon die furchtbarsten Begebenheiten und Gefühle der Zukunft. — Fest v. Kenilworth, 24. Williams Natureindrücke. — Blonde Ekbert: Bertas Jugenderlebnis. — Abdallah, 12, Sternbald, 177, Blaubartmärchen, 103. Das Gemüt der Kinder ist ein Spiegel, in den schon durch die frühen Eindrücke das künftige Schicksal hineinwachsen kann. — Freunde, 148. Ludwig erinnert sich an eine grausige Frauengestalt, von der er in der Kindheit glaubte, daß sie vor ihm herschreite und er folgen müsse. — Reise ins Blaue, 199. Gottfried, der Dichter, betont die Frische seiner Jugendeindrücke, während sie dem philiströsen Kameraden entschwunden scheinen.

auf Omars Geheiß hinuntersteigt, schwindet alles Irdische — aber die Erinnerungen seiner Kinderjahre bleiben inmitten alles Zaubers bestehen. Das große Erlebnis von Tiecks jungen Menschen liegt in erster Linie in der Kindheit.

Das Aufwachen zum Leben, das Bewußtwerden von Erotik, das Eingreifen der Frau bleibt meist schattenhaft. In der kindlichen Entwicklung liegt der Keim ihrer Gespaltenheit. Bei Tieck kommt jenes Moment der Weiblichkeit, das für Novalis die Frau so anziehend macht, nicht zur Sprache. Der Gehalt an Liebesgeschichten ist sehr gering. In der Liebe ist meist nur der Antagonismus der Gefühle herausgearbeitet (Christian, Tannenhäuser). Selbst unter dem Liebesgefühl „erschauert" die Seele („Lovell", III, 28).

An die Kindheit knüpfen sich für Tieck auch jene Grausamkeitsmomente, die der Erwachsene nur mehr im Traum erlebt[1].

Einsamkeit.

Menschen von dieser seelischen Grundlage treibt es notwendig in die Einsamkeit. Sie sind zeitweilig ungesellig wie z. B. Ferdinand, Christian, Balthasar und sogar das Kind Elfriede. Sie bergen in sich Dinge, die sie plötzlich dem nächsten Freunde entfremden und mit Mißtrauen erfüllen[2]. Sie fliehen in die Einsamkeit des schauerlichen Gartens[3], in den Wald, in die Berge, sie schaffen das Fabrikleben zu einer undurchdringlichen Einsamkeit um. Ihr seelisches Ich bereichert sich, spaltet sich, geht zeitweilig verloren und wächst bis zur Pathologie des Ichs. Das Einsamkeitsgefühl und die Kontaktlosigkeit wird so stark, daß Walter, auf die Kette seiner Erlebnisse auf Freund, Frau und Ehe zurückblickend, in den Ruf ausbrechen kann: „Gott im Himmel! in welcher entsetzlichen Einsamkeit habe ich denn mein Leben hingebracht!"

---

[1] Lovell, IV, 335, 351. Lust, den Gespielen zu morden, und damit verbundenes Wollustgefühl.

[2] Blonde Ekbert, Oktavian, Alte v. Berg, 366. — Tischlermeister, 99. Taleinsamkeit. — Abdallah, 24. Abdallah empfindet Omar als fremden Mann.

[3] Lovell, III, 134. Hang zur ländlichen Einsamkeit. — Grünes Band, 243. Er flieht in die Einsamkeit eines schauerlichen Gartens. — Runenberg. Christian geht ins Gebirge. — Alte v. Berg. Balthasar schließt sich in seinem Zimmer ab.

Die Einsamkeit leistet der Selbstbeobachtung Vorschub. Und diese Menschen („Lovell", I, 24) „behorchen in sich die Melodie wechselnder Gefühle". Es ist daher auch die Rätselhaftigkeit alles Seins, die übergroß auftaucht, nicht so zu verwundern, wie Ricarda Huch (Blütezeit 127, 150) annimmt. Je mehr der komplizierte Mensch in sich sieht, um so rätselvoller muß ihm zu Zeiten die Vielheit des gegensätzlichen Nebeneinander in sich werden, um so größer die augenblickliche Unsicherheit, die ihn wieder in Einsamkeit und Zweifel zurücktreibt. In dieses „wunderbare Gefühl der Einsamkeit" (Abdallah, 59) ist auch das Motiv „Einsiedler" und „Kloster" einzugliedern.

Der Schauder der Einsamkeit steigert sich aber auch zum Glücksgefühl. Das typische feindliche Spiel von Furcht und Glück geht hin und her (Lovell, Christian usw.). Tieck geht in der Darstellung bis zum Bildlichwerden[1]. Auf dieser seelisch gegebenen Dissonanz, auf diesem Taumel von Frohsinn und Schwermut, dessen Lustgefühle Werther und Woldemar noch nicht kannten (siehe Brüggemann, Ironie 390) baut der Autor eine ganze Reihe anderer dämonischer Motive auf. Menschen der Einsamkeit haben Schwermut in sich.

Melancholie.

Alle Tieck'schen Helden tragen an ihr. Sei es, daß sie bis zu den extremsten Zuständen darunter leiden[2], oder daß sie ihnen als stets gegenwärtige Kraft ins Leben mitgegeben ist[3]. Diese Schwermut braucht keinen äußeren Anlaß, ebensowenig die Furcht[4]. Sie ist organisch bedingt. Sie stürzt in Grübeleien und Angstgefühle, sie macht die Stimme langsam und klanglos, sie birgt sich vor den Menschen in Heiterkeit und sie wächst bis zur Bangigkeit vor dem Leben an[5].

[1] Abdallah, 59. Dies Gefühl der Einsamkeit macht mich schaudern. — Oktavian, 47. Ich bin am liebsten in der Einsamkeit. — Abschied, 317. Die Einsamkeit steht dort so stumm.

[2] Karl v. Berneck, (Schwermut bis zum Wahn), Genoveva (Golo), Liebeszauber, (Emil). — Klausenburg, 213.

[3] Fest von Kenilworth, 3. Der finstere und einsilbige Vater.

[4] Abendgespräche, 14 (Baron). — Tischlermeister, 9. Leonhard ist bange; „aber was es ist, kann ich selbst nicht sagen".

[5] Karl v. Berneck, 16. Ich bin bange, in der Welt weiterzuleben. — Liebeszauber, 272. Emil grübelt am Hochzeitstag über seine neuerliche

An die Melancholie knüpft Tieck die Hellsichtigkeit, ein gesteigertes Hinübergehen in übersinnliche Welten, wie beispielsweise bei Simon („Blaubart“). Der Verkehr mit dieser jenseitigen Welt („Elfen“) fördert das innere Leben und erzeugt für die Außenwelt das Bild der Schwermut. Dieselbe Melancholie hält den Alten fest, seit er den Pokal aus der Höhle Glorianas brachte („Reise ins Blaue“, 91).

Ein Sonderfall dieses Zustandes ist die temporäre Melancholie, der ein völliges Auslöschen der Erinnerung folgt („Sommerreise“, 205, 206, Erlebnis des Karthäusermönches, Tod der Braut, schwere Melancholie, völliges Auslöschen des Erlebnisses nach mehreren Jahren).

Traum.

Das Traumleben ist reich entwickelt, aber ohne einen besonders eigenartigen Ausbau erfahren zu haben. Tiecks Menschen leben mehr im Dämmerzustand als im Traum. Der Übergang vom Wachzustand in den traumhaften ist ein rascher und häufiger. Tieck selbst legte großen Wert auf seine eigenen Träume, deren Gequältheit sich ihm besonders einprägte. Er betrachtete den Traum an sich als Offenbarung verhemmter Tagesseiten der menschlichen Natur (Köpke, II, 126). Er wird ihm daher zum Ausdruck unserer höchsten Philosophie („Lovell“, 348).

Häufig wird der Traum nur andeutungsweise erwähnt[1]. In Träumen entwickelt sich aber auch vordeutend ein Lebensschicksal, einzelne Momente werfen sozusagen ihre Schatten voraus[2]. Das Triebhafte steigt aus dem Traumleben auf. Nicht

Melancholie. — Blonde Ekbert, 144, Abdallah, 19, Alte v. Berg, 233, 238. — G. H. Schubert (Geschichte der Seele, 277, 387) konstatiert die auffällige Parallele von Heiterkeit und Ernst an gewissen Menschentypen (z. B. W. Blake, Bayle usw.)

[1] Tischlermeister, 164. Die wunderlichsten Traumgestalten erlösten ihn endlich von den quälenden Betrachtungen. — Freunde, 36. Ludwig glaubte im Traume zu liegen. — Elfen, 92. Marie dachte, sie sei im Traum. — Eckhart, 25. Er stieg träumend einen Hügel hinauf.

[2] Sommernacht, 4. Der vordeutende Traum des Knaben. — Gelehrte, 67. Der Traum des Professors. — Fest von Kenilworth, 11. Williams Traum von einem neuen Haus und neuem Adel. — Oktavian, 67. Felicitas träumt von dem Löwen. — Gesellschaft auf dem Lande, 225, Traum des alten Herrn. — Vittoria, Traum Vittoria's.

daß der Traum selbst Dunkles erst in die Menschen legte, sondern er löst für das unterdrückt Bestehende die Grenzen auf („Blonde Ekbert“, 11, 17). Der Tag setzt es plötzlich in Wirklichkeit um („Runenberg“, 60). Der Held folgt in diesem Sinne nicht einer höheren Macht, die Buchmann („Märchenmächte“, 66) anführt, er ist lediglich Vollstrecker eines unterdrückten Triebes. Im letzten weisen die Fäden auch hier auf Persönlichstes zurück.

Tieck liebt auch hier die angstgefärbte Seite. Bezeichnend dafür ist jene Stelle aus dem Phantasus, welche den Angsttraum umschreibt: Alles, was wir wachend von Schmerz und Rührung wissen, ist doch nur kalt zu nennen gegen jene Tränen, die wir in Träumen vergießen, und gegen jenes Herzklopfen, das wir im Schlaf empfinden (I, 95).

Prophezeiungen und Warnungen stellen sich ein, innere Berufung ergeht im Traum, wie es Cardanus für die Träume betont hatte[1].

Tagesreste verdichteten sich zu neuen Traumbildern[2]. Tieck liebt an sich die Einkleidung von Begebenheiten in den Traumzustand. Die Grenze von Traum und Wirklichkeit erscheint bei ihm daher ungemein flüssig[3]. So geschieht dies als Fiktion dichterischer Darstellung oder um wichtigen Momenten von vornherein eine übersinnliche Note zu geben, um ein Erlebnis wie zur letzten Wahrheit zu klären[4]. Tieck greift zum Spiel magischer Zahlenträume und zur zeitgenössischen Sucht, Träume durch Nahrungsmittel und Pflanzen in beliebiger Gestaltung hervorzurufen[5].

---

[1] Magelone, 343. Magelone erscheint Peter im Traum. — Versöhnung 121. Klara erscheint dem Ritter. — Blaubart, 63, 119. Simon träumt, wie er Peter tötet; er sieht voraus, wie die Schwester entführt wird. — Vittoria, 59. Der Herzog träumt von einem zu hebenden Schatz. — Vogelscheuche, 130. Der Traum inspiriert Heinzemann die Konstruktion des Häuschens.

[2] Blonde Ekbert... Daß es mir immer nicht war, als sei ich erwacht, sondern als fiele ich nur in einen anderen, noch seltsameren Traum. — Eckhart, 121. Ich zweifelte, ob ich lebe, ob alles Wahrheit sei.

[3] Sternbald, 175. Franz träumt von Dürer, der die fremde Frau malt.

[4] Freunde, 150. Ludwig glaubt in das Zauberschloß zu treten. — Siehe auch Runenberg, Magelone.

[5] Jahrmarkt, 22, 23. Der Zahlentraum des Geistlichen und seiner Frau (ein vereinzeltes Beispiel der neuplatonischen Zahlenmystik). — Liebeswerben, 395, 409. Traumexperimente.

Seiner Anschauung nach, die allem widerstrebte, was zu deutlich den Namen an der Stirne trug, heftet er an diese künstliche Mystik Skepsis und Mißlingen. Den somnambulen Schlaf beutet er nur im Liebeswerben und in der Vogelscheuche aus, mit allem magischen Beiwerk, aber lediglich zu ironischer Wirkung. Nur einmal streift Tieck von der Geste des Magnetiseurs die Mache ab. Die Klage der Frau, die Sangersheim („Wundersüchtige“) als Medium mißbraucht, deren Schlaf er den hastigen und bangen Fragen seiner Zukunftsfurcht dienstbar macht, hat einen ausgesprochen schaurigen Klang. Grauen erfüllt ihren Aufschrei vor dieser trostlosen Abhängigkeit von ihm (sowohl Schubert, Nachtseite, 323, als Baader, XV, 233, haben den wissentlich hervorgerufenen Zustand als vermessen bezeichnet). Im allgemeinen hält sich Tieck durchaus an das natürliche Eintreten von Schlaf und Traum.

Ahnungen und Visionen.

Der Wachzustand Tieck'scher Gestalten ist durchtränkt von traumartigen Vorstellungen und Bildern, die ihrer Konstellation nach zu Bewußtseinsanomalien werden.

Der inwendige Geist sieht Bild und Gestalt des Künftigen voraus („Hexensabbath“, 355)[1]. Jene Dinge, „die mit Namen nicht genannt werden können“ („Reise ins Blaue“, 75), sind eine Kraft der Offenbarung. Die Ahnungen des Dichters sind durchwegs düster. Sie sind von Furcht und Grauen geschwängert. Sie liegen vordeutend und bedrückend über Erzählung und Menschen.

Hier tritt auch die Forderung von der Wahrung des Geheimnisses auf. Reymund („Melusine“) und die Mutter („Elfen“) erbrechen mit Gewalt diese jenseitige Welt und ziehen damit das Leid herbei, weil sie zu jener erforderlichen geistigen Askese nicht reif schienen.

Und wie in allen diesen Momenten sieht Tieck auch in ihnen Poesie, der sich die aufgeklärtesten Menschen nicht entziehen können, „weil sie in ihnen selbst tönt und nicht von außen kommt“ („Ulrich“, 174). Diese innere Bedingtheit erscheint Tieck

[1] Ahnungen sind ein ungemein beliebtes Thema der zeitgenössischen psychologischen Spekulation. Zahlreich belegt in Moritz' „Magazin“ bei Schubert und Carus.

immer und überall als Kriterium der Echtheit. Seine Menschen ahnen Unglück, peinliche Ereignisse und das dauernde Verlassen der Heimat voraus[1]. Sie haben eine gewisse Hellsichtigkeit für die Schatten des Lebens, von der ungewissen Ängstlichkeit der Empfindung angefangen („Alamontade", 352) bis zur deutlich greifbaren Vision („Vittoria").

Dieses Ahnungsvermögen erscheint gesteigert und zur klaren Bildhaftigkeit gepreßt in den Visionen. Sie lassen die Gestalten und Situationen überzeugend wahr werden.

Die visionäre Gestaltungskraft umfaßt einzelne Figuren, die teils Wege in die Zukunft weisen, teils die enge Verknüpfung mit der Vergangenheit herstellen. In jedem Falle sind es irgendwie affektbetonte Erscheinungen, die dadurch ihren Erlebnishintergrund verraten[2].

Manchmal steigert Tieck die Visionen durch magische und hypnotische Voraussetzungen unter Verlust des seelischen Ich[3]. Ein krankhafter Boden läßt Visionen entstehen[4]. Übergroße Reizbarkeit führt zu visionärem Sehen, verbunden mit Gehörstäuschungen[5] bis zu katastrophalem Ausgang, wie z. B. „Der Fremde", 199.

Die Visionen nähern sich gerne dem Todesproblem. Man sieht sich selbst unter Toten sitzen, man beobachtet den Pomp des eigenen Leichenzuges[6].

---

[1] Lovell, I, 14, 19, 23. Vittoria, 282, 77, 154, Jahrmarkt, 7, Grünes Band, 288, 89, Abdallah, 90, 91, Alamontade, 352, Blaubart, 55, 79.

[2] Karl v. Berneck, 129. Die Gestalt der Mutter erscheint Karl. Glocke von Arragon, 272. Don Pedro hat die Vision eines goldenen Ritters. Schutzgeist, 52. Dem Laien erscheint der Geist Taulers. Versöhnung, 123. Die Betenden erblicken am Grabe zwei Frauengestalten. Abdallah, 18. Die Vision Gottes. Eckhart, 193, glaubt seine Söhne über die Berge schreiten zu sehen.

[3] Pokal, 399. Vision der Geliebten im Pokal. — Wundersüchtige, 113, 115. Visionen des Knaben unter hypnotischer Beeinflussung.

[4] Hexensabbath, 336, 338. Der Geistliche, überreizt durch die Hexenprozesse, hat grausige Gesichte. — Liebeszauber, 266. Emil stürzt leblos nieder nach den visionären Bildern im Zimmer der Geliebten. — 273. Emil glaubt in der Laube Stimmen zu hören.

[5] Pietro, 311. Antonio glaubt im Walde Pietro und den Diener zu belauschen.

[6] Blaubartmärchen, 228. Katharina sieht ihr eigenes Leichenbegängnis. — 235. Sie sieht sich tot am Paradebett liegen. — Lovell, II, 227. Balder sieht seine Vorfahren als Gerippe bei Tisch sitzen. — Grünes Band, 340.

Endlich hat Tieck auch sein eigenes Erlebnis verarbeitet. Der Leutnant sieht Schenke und Graben vor sich, er springt, fällt, und alles ist verschwunden („Abendgespräche", 52).

Schauder.

In der Seele dieser Menschen liegt die Neigung für das meist objektlose Schaudern. Von den knabenhaften und unselbständigen Äußerungen, z. B. „heiliger Schauder", „Schauder faßt mich an" usw. („Ryno", „Sommernacht"), wächst der Ausdruck bis zur heftigsten Gequältheit und dem Genuß am Grauen. Tieck hatte auch das Bedürfnis, in späteren Jahren diesen Faktor als körperlich bedingt darzustellen: „Alle Wunder, folglich auch die des Grauens, auch die Lust an der Verwesung, liegen in unserem Innern" („Hexensabbath", 309). So reiht sich auch dieses Kapitel der Dämonie in das Wundersame ein. Denn alle Wunder liegen in uns. Das plötzliche Verfallen der Züge, das Fremdwerden der äußeren Erscheinung löst sich in Schauder auf[1]. Gedanken wachsen zu plötzlichem Schrecken aus. Innere Angst und Grauen werden wie umgebende Gespenster fühlbar[2].

Todessehnsucht.

Allem drängt sich unwillkürlich Todesahnung und Todessehnsucht auf. Tiecks Menschen suchen stündlich ihr Verhältnis zum Tod. Sie tasten immer an der Grenze von Norm und Wahn, von Leben und Tod.

Nur die ganz Brutalen begegnen der Todesvorstellung mit Schrecken, z. B. Peter („Blaubart").

Todesverzweiflung, Sarg, Gruft, Gerippe, Leichenantlitz usw. sind für Tieck geläufige und alltägliche Ausdrücke[3].

---

[1] Klausenburg, 180.

[2] Ryno, 18. Wie Gespenster stiegen ihm Qual und Seelenangst entgegen. — Klausenburg, 203. Das Haus ist, als ob Gespenster umgingen... der Gedanke sah mich mit den grauen Augen eines Ungeheuers an. — Hexensabbath, 228. Ist es die Verzweiflung, die schon in der Freude schlummert, der Tod im Leben?

[3] Abdallah, 123, 143. Still, wie ein Grab. 149. Wie ein verschüttetes Grab. — Grünes Band, 339. Alles war still wie eine Totengruft. — Reise ins Blaue, 109. Leichenantlitz. — Pietro, 259. Crescenzia betrachtet den jungen Mann mit einem Totenblick.

Die jungen Helden treiben ein geradezu groteskes Spiel mit Todesgedanken[1]. Sogar die Natur bekommt in den Jugendwerken Totenzüge: Berge stehen wie Totenhügel („Lovell", II, 8). Häuser kommen ihm wie große steinerne Särge vor („Fremde", 138) und erwecken die Erinnerung an jene Geschichte, die er als Knabe las, von den Einwohnern jener Stadt, die in Stein verwandelt wurden[2].

Der Gedanke der Verwesung und des Todes knüpft sich oft ganz zwangsmäßig an die blühende Natur[3]. Den Gedanken der Verwesung überwinden auch die Helden späterer Novellen nicht, z. B. Balthasar, Elieser („Alte v. Berg", 350). Die späteren Arbeiten bringen den Todeswunsch immer wieder mit der Erkenntnis reiferer Menschen, in denen sich Todesschauer auch bereits der Lust zwanglos beigesellen. Tieck geht bis zum Äußersten: Wer einmal nur den Tod erlebt hat, negiert das Leben („Pietro")[4].

Nicht nur der Wahn — in späteren Novellen — überhaupt viel mehr der Tod leitet in jenes Unendliche hinüber, in dem der Mensch zur Erkenntnis des Ewigen gelangt. Hieß ursprünglich die Frage, wo ist die Grenze zwischen Wirklichkeit und Wahn, biegt sie Balthasar jetzt hinüber: „Wo ist die Scheidewand zwischen Leben und Tod?" („Alte v. Berg", 330).

Eine stehende Verbindung herrscht zwischen Hochzeit, Wahn und Tod. Dieses Todes-Mysterium auf rein mystischer Grundlage fußen zu lassen, erscheint mir überflüssig. Das Übergehen in das Nichts nach dem Momente höchster Spannung scheint eher ein physiologisch erklärlicher Faktor, worauf auch Schubert (Geschichte der Seele) verweist.

---

[1] Abschied, 291. Ramstein: Da lag ich auf dem Sterbebett. — Grünes Band, 322. Wie mag ich als Leiche aussehen?

[2] Tischlermeister, 49. War mir doch, als sei alles tot in mir und außer mir; der Fluß, die Schiffsmühlen rauschten Totengesang... das Sabbathdörfchen war wie ein stilles Totengewölbe.

[3] Magelone. Leben ist ein dunkles Grab. — Hexensabbath, 253. Ich befreundete mich mit der Vorstellung von Tod und Verwesung. — Pietro, 294. Creszenzia: Alle seine Kunst zerbricht an meiner Sehnsucht nach dem Tode... Leben! Wie kann der es wieder suchen, der schon davon gelöst ist. — P. Lebrecht, II, 25. Der Tod ist vielleicht nur der Untergang der Sonne, und wir erwachen wieder und bewegen uns froh und frei.

[4] Blaubartmärchen, 154. Was wir Leben nennen, ist nur Wunsch nach dem Tode, nach dem wir innerlich streben und uns geheimnisvoll sehnen.

Das Blaubartmärchen ist die typische Novelle der Todessehnsucht. Es löst sich in immerwährende Todesfreudigkeit der Frauen auf, die das Leben zu suchen glauben und doch zwangsmäßig dem Ende zueilen[3]. Todesahnen und der Glaube, daß Sterben ein Neugeborenwerden ist, legt nahezu Glanz über die düstere Erzählung des Sterbens („Der Schutzgeist"). Eine pathologische Steigerung erfährt die Todessehnsucht in Kunigunde („Tischlermeister", 445). Tieck greift in einem Fall sogar zur Allegorie. Der Tod tritt selbst auf („Genoveva", 227).

Wahn.

Alle diese Menschen streifen hart an den Wahn. Der Abgrund der Seele, aus dem ihnen Angstgefühle, Ahnungen, Visionen und Todessehnsucht kommen, strömt auch völlige Verdüsterung aus.

In den Arbeiten der Jugend geht Tieck bis zum direkten Wahnausbruch und der bleibenden Umnachtung. Eckbert, Emil, Christian, Abdallah[1], sie alle gehen auf dem Suchen nach Leben und Weltdeutung in die vollständige geistige Verworrenheit ein. Sie philosophieren und wüten von der Welt der Wirklichkeit vollkommen abgewendet. Unmärchenhaft enden diese romantischen Erzählungen in Disharmonie (siehe Buchmann, 68).

Die späteren Novellen Tiecks greifen seltener zum tobenden Ausdruck. Sie schwanken an der Grenze des Wahnsinns hin, die einen bewußter[2], die anderen wirrer[3].

Dementsprechend greift Tieck auch mehr zu den seelischen Verwirrtheiten, zu temporären Zuständen, zur fixen Idee bei äußerlich anscheinend ruhigem Gehaben. Es sind die Irren der

---

[1] Freunde, 140. Amalie. — Lovell, Balder. — Grünes Band, 343. Adalbert. — Genoveva, 233, Golo. — Eckhart, 212, Eckhart. — Verzauberter Wald, 250, Angelika. — Versöhnung, 122, Ritter. — K. v. Holtei, Briefe an Tieck (K. v. Raumer, 26. Oktober 1832 will der göttlichen Milde zufolge nicht zugeben, daß Individuen wie Tannenhäuser zugrunde gehen, was Tieck aus der inneren Notwendigkeit erklärt).

[2] Vittoria, 33. Schwanken wir nicht immer an der Grenze des Wahnsinns hin? Arbeit, Pflicht, Scherz, Andacht müssen uns immer zerstreuen, um nicht in den stets offenen Abgrund hineinzutaumeln. Hexensabbath, 254. Katharina. — Tischlermeister. Magister Fülletreu.

[3] Tischlermeister, 301. Der Handwerksbursche. — Waldeinsamkeit, 548. Der junge Verfasser des tollen Buches.

Bürgerlichkeit[1]. Jene Menschen, die in Arbeit, Pflicht und Andacht plötzlich einmal am Abgrund stehen und ihre kritischen Tage erleben. Seelenkrisen durchwühlen diese banale Welt genau so, wie der Wahn Tiecks Jugend verwirrte.

Manche dieser irren Gestalten hat er mit der reinen Hoheit Balders umgeben, so z. B. den blonden Bauern („Tischlermeister") Fritz Wilhelm („15. November") und selbst den Magister Fülletreu. Sie haben die mystisch erhöhte Narrheit, die höhere Erkenntnis gibt. Der Bauer und Fritz Wilhelm haben einen Organismus von gestörtem Gleichmaß und zugleich eine Geisteskraft, die wenigstens für Augenblicke um so gesteigerter erscheint. Die Tiere haben Vertrauen zu ihnen. Fritz Wilhelm spricht zu seiner Katze und er findet Gott.

Eine plötzlich eintretende Störung[2] nimmt ihm wie dem Bauern das Sprachvermögen. In der Folgezeit der brütenden Abgeschlossenheit, die dadurch symbolisiert wird, tritt die innere Wandlung ein. Fritz Wilhelm wird später durch einen Schock in die Aktivität des Lebens zurückgerufen.

Tieck faßt den Wahn häufig in dem Sinne, in dem Justinus Kerner ihn nahm: „Es gibt auch einen göttlichen Wahn, in dessen Kreisen vor allem auch Sie leben" (16. April 1830, Justinus Kerner, Briefwechsel).

Waren dies zwei Krisen der Jugendentwicklung, so erfaßt den Magister die Krise der späteren Jahre. Verhemmt, früh enttäuscht, setzt sich seine ganze Lebenskraft in Intellektualismus um. Ein neues Erwachen zur Erotik wälzt sein Innenleben zur Tobsucht um. Dem schon zermürbten Körper hilft die eigene seelische Härte über die Alterspsychose hinweg[3]. Die Begebenheiten sind ungefärbt. Wir begegnen ihnen hundertfach. Tieck kleidet sie in die Wundersamkeit des reinen Toren, den auch die Vitalität noch ins Metaphysische weist.

---

[1] Tischlermeister, 411, 397. Der Mann, der an kritischen Tagen einen feuerroten Schlafrock trägt, tobt usw. — 394. Der junge Mann, der alljährlich eine andere Krise hat. — 437. Charlotte, die in religiösen Wahn übergeht. — 19. Der Tischlergeselle, der die Kirche voller Geister sieht. — 381. Der Reisegefährte, der sich einbildet, der Sohn Friedrichs II. zu sein. — Hexensabbath, 273. Die alte Gertrud. — Waldeinsamkeit, 548. Der junge Verfasser des tollen Buches.

[2] Tischlermeister, 142. [3] Tischlermeister, 456.

Krankhafter ist die mißgestaltete Schwester („Klausenburg"). Ihrer Überreiztheit haftet die sichtbare physische Minderwertigkeit an[1]. Tieck geht aber außerordentlich selten ins ausgesprochen Krankhafte der Erscheinungen. Er bleibt bei den physiologischen Sonderbarkeiten und Äußerungen, welche ihm Symbole einer unfaßbaren Welt scheinen. Tieck ist trotz der Erkenntnis physiologischer Determiniertheit nicht Materialist. Er geht nicht bis zur Selbstsicherheit der Wissenschaft. In der Novelle „Klausenburg" zieht er die psychologische Kurmethode heran[2], die sicher und zwingend scheint. Man versucht Wildberg („Lovell", III, 151) von der Hypochondrie zu heilen — durch den eingeschmuggelten Totenkopf. Im entscheidenden Augenblicke nimmt aber gegen alle Berechnung der organische Wille seinen Lauf, und der Wahn bricht durch.

Tieck breitet die Schatten der Dämonie aus, ohne jede sittliche Wertung. Der moralische Nutzen ist bloß zufällig, schreibt Tieck (Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Briefe und Werke, 68). Er beobachtet ihr Dasein, er beobachtet sie sogar mit Vorliebe, weil sie für sein Empfinden ins Transzendente geht.

Er ging auch bis zur direkten Darstellung des Irrenhauses[3]. Ob die Typen der Irren rein ironisch und das Ganze als launiger Kriminalfall zu fassen sei (Minor, Akad. Blätter, I, 143, 198), möchte ich dahingestellt sein lassen, bei der großen Anteilnahme der Intelligenz der Zeit an Einrichtung und Zuständen der Irrenhäuser. Tieck selbst hat sich immer wieder mit diesen Fragen beschäftigt. Jedes Abweichen vom Nützlichkeitsprinzip der Natur fesselte seine Aufmerksamkeit[4]. („Vogelscheuche", 250). In ihm hielt er der Enge der Zeit und der Gesellschaft ihre Beschränkung entgegen: „Wahnsinn ist euch alles, was nicht mit euren feinen Rechnungen stimmt" (Hexensabbath, 294). Hier war nicht nur Zerstörung, hier war auch noch der Bereich von größeren seelischen Möglichkeiten. Suggestiv wirkt daher der Wahn fort auf den aufgeklärten Verurteiler seiner Erscheinungs-

---

[1] Klausenburg, 192, 202 und 207.

[2] Klausenburg, 231.

[3] Reisende, 190, 192, 183.

[4] Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe, 373. Bei meiner Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen und allem Wunderlichen usw.

formen, auf den Bischof („Hexensabbath“, 452, ebenso ist die Suggestion in den „Cevennen“ wirksam).

Verschiedene Menschentypen, von gesellschaftlich unantastbarer Stellung, biegt Tieck hinüber ins Gebiet seelischer Verschobenheiten. So betrachtet er den Adel (Gesellschaft auf dem Lande, 313)[1] als eine Erscheinung, die noch viel zu lernen übrig ließe für die Psychologen. „Der Geheimnisvolle“ deutet hinüber zu Römer („Gesellschaft auf dem Lande“), wo es sich bereits nicht mehr um Wahrheit handelt, sondern um das Pathologische dessen, dem die eigene Lüge zuletzt überzeugende Wahrheit scheint: der Typus des krankhaften Lügners.

Es spielt sich kein sittliches, sondern ein psychopathisches Problem ab, und dieser Fall ist nicht vereinzelt. „Glück gibt Verstand“, deutet bereits den gehemmten jungen Mann an, den ein äußerer Schock zur Tat ruft, den späteren Fritz Wilhelm. Eine ähnliche Parallele ist die Heldin von „Eigensinn und Laune“ zu Vittoria.

Damit hat Tieck umschrieben, was ihm an seelischen Steigerungen wundersam war[2]. In der Jugend mit größerem Pathos und mit derberen Mitteln. Sein Auge suchte vor allem das Grelle und Erschütternde. Die späteren Jahre vervielfä tigen die Schatten. Sie verschütten nicht mehr unbedingt ein ganzes Leben, sie vervielfältigen sich aber in jedem Winkel. Das Grauen schneidet das Leben nicht mehr ab, es bleibt aber der Gefährte, der uns nie von der Hand läßt.

Dieser häufenden Absicht wird jene Menge von kleinen Sinneserlebnissen am meisten gerecht, die in großer Anzahl die Novellen durchsetzten. Auge und Ohr geben sich Täuschungen hin. Sie

---

[1] Gesellschaft auf dem Lande, 313. Es bleibt immer eine merkwürdige Anstalt um diesen Adel. Unzählige Menschen, die an einer fixen Idee leiden und die doch eben nie gefährlich werden, weil die Gesunden so halb und halb in ihre verkehrten Vorstellungen einzugehen scheinen... für die Psychologen ist das eine Erscheinung, an der noch viel zu lernen ist.

[2] Siehe auch die wunderlichen Gestalten: den Fledermichel (Hüttenmeister), Arzt Pankraz (Vogelscheuche), den Schulmeister Wendelin (Reise ins Blaue), die kuriosen Maler Eulenböck, Labitte, Emmerich. Das menschlich Seltsame scheint dem Interesse des Dichters am nächsten zu liegen, und es erscheint mir hart, dies als „psychische und moralische Greuel“ (Minor, Akad. Blätter, 1, 193) zu bezeichnen.

empfangen gesteigerte Reflexe von belanglosen Gegenständen. Diese Art der Reaktion der Sinnesorgane dämonisiert die harmlose Umwelt. Sie verlegt die innere Ursache ihrer Täuschung nach außen. Und plötzlich strömt die Wand Grauen aus, der Luftzug, der durchs Fenster kommt und die flackernde Kerze (z. B. „Lovell" III, 170: ein Schatten, ein Laut kann mich erschrecken). Die Monotonie des Familienschauplatzes belebt sich gespenstig.

Das Äußere.

Das Äußere der Menschen bleibt ziemlich abstrakt. Tieck geht selten über die Wirkung von Gesicht und Hand hinaus. Mehr gibt er auf groteske Gestalten (z. B. Eulenböck). Hier bekommt das Kleid eine gewisse Buntheit[1]. Das Gewand an sich ist Symbol des Irdischen. Omar („Abdallah") tritt als der „verhüllte" Fremdling auf. Jene Kleidermystik, wie sie bei E. T. A. Hoffmann anzutreffen ist, fehlt: der gewisse Wäsche- und Schuhfetischismus („Lovell"), der von Rétif de la Bretonne nicht unbeeinflußt sein mag und vieleicht auch der direkten Verbindung mit Tiecks Pubertätsalter nicht entbehrt, existiert in den späteren Novellen nicht mehr.

Das plötzliche Verfallen der Gesichtszüge wird vielfach zu psychischer Wirkung ausgebeutet[2]. Auge, Blick, Gesichtsfarbe spielen die größte Rolle. Hier mag als typisch jener Blick notiert sein, der dem Genius des Bundesromans eigen ist und als handwerksmäßiger Behelf des Magnetiseurs in die Novellenproduktion der Romantiker eingegangen ist.

Für den Ausdruck der Häßlichkeit betont Tieck noch ganz besonders Haar, Schritt, Zähne und Höcker[3]. In „Pietro", 245, beginnt er ein geradezu aufpeitschendes Spiel mit der Häßlichkeit der Alten, verstärkt durch die Kontrastfigur des bildschönen Antonio. Die Realität an sich bedeutet Tieck auch hier

---

[1] Gemälde (Eulenböck). — Liebeszauber (alte Frau). — Reisende, 177. Aufputz des Mädchens am Fenster.

[2] Abdallah, 67. Verzerrte Züge, starre Augen. — Abschied, 308 und 309. Plötzliche Starrheit und Blässe. — Eckhart, 200. Wilder Blick des Tannenhäuser. — Versöhnung, 113. Warum ist dein Auge so scheu und unstet! — Karl v. Berneck, 23. Sein Auge glüht heftig und fast auf eine fürchterliche Art.

[3] Pietro, 245. Die Alte. — Reise ins Blaue (Hannes).

wenig, nur gerade so viel, als sie an seelischer Wirkung abwirft. Er arbeitet auch hier ganz besonders mit der Bewegtheit. Physiognomische Interessen der Zeit kommen nur spärlich zum Vorschein. Der „Aufruhr in den Cevennen", 179, bringt eine kleine Betrachtung über Gang, Haltung und Hand des Menschen.

Die Hand als Kriterium kehrt im „Dichterleben" wieder und ebenso eine Parallele der Ähnlichkeit von Menschen und Tiermasken („Dichterleben", II, 180).

Gleich der inneren Proteenhaftigkeit wird auch die äußere Erscheinung vielfach zu aufpeitschender Wirkung entwickelt. Schon Andrea kann alle „Stimmungen" und „Ideen" der Menschen durchlaufen und alle Masken annehmen. Insofern eine Entwicklung über Schiller hinaus, wo der Armenier („Geisterseher") nur die Fähigkeit besitzt, alle „Stände und Nationen" nachzuahmen, was mehr einem Maskenscherze der sozialen und geographischen Trennung gleicht denn einer geistigen Durchdringung. Bekannte werden fremd, und ihr Fremdwerden geht in die huschende kaleidoskopartige Bewegung über, hinter der Bewußtsein und Empirie hilflos zurückbleiben[1]. Die völlig klare Identität tritt kaum ein.

In den Jugendarbeiten greift Tieck auch öfters zum ganz krassen Gestaltenwandel. Die Tiermaske wird vorgeschützt. Jeremias („Zerbino", 108) verwandelt sich in einen Vogel, Affen, usw. Ähnliche Wandlungen gehen in „Tonelli" 257 vor sich. Die Wirkung ist grotesk, in ihrer Sinnfälligkeit ein spießbürgerlicher Nervenschreck.

Tieck nützt dieses glaubhafte und nicht zu fixierende Spiel aber auch zu den aufpeitschendsten Momenten aus. Er erzeugt damit Zustände blinder Wut und unzugänglichen Mißtrauens. Das Proteenhafte schließt auch das Doppel-Ich in sich, ein Motiv, das bei Tieck wesentlich demiurgenhaft gefaßt ist. Jean Pauls Spiegeltäuschungen (Sämtliche Werke, XVI, 340, 537, 545)

---

[1] Abdallah, 24, 27. Derwisch — Omar — Totengerippe. — Blonde Ekbert, 153. Ihr Gesicht war in ewiger Bewegung. — 167. Hugos Gesicht scheint das Walters zu sein. — 168. Der Bauer scheint Walter zu sein. — Pietro, 248. Antonio glaubt in der Tochter der Alten Creszenzia wiederzufinden. — Pietro, 251. Pietro — Einsiedler — Weise in Rom. — Melusine. Weib und Wassertier.

sind nicht belegt. Das junge und alte Gesicht, dieser rasche Wechsel bedeutet seelische Gespaltenheit, das Vexiergemälde der Zweiheit der Veranlagung. Es erscheint mir das Doppel-Ich bei Tieck als psychopathischer Zustand, in welchem der Held über den Weg des Mißtrauens aus sich selbst heraus einen Gegner erzeugt, worauf auch Schubert in seinem Roman „Die Kirche und die Götter", II, 126, anspielt[1]. Die medizinische Auffassung von den „beiden Janusgesichtern unserer doppelseitigen Natur" (Schubert, Symbolik des Traumes, 60) erscheint mir die wichtigere an diesem Problem. Tieck steht hier mit „Ryno" (1791) schon unglaublich früh auf der Bildfläche. Ryno schaudert vor seiner eigenen Hand. Sie scheint ihm die eines Totengerippes. Er bebt vor seinem eigenen Schatten, als ob er „von ihm wegfliehen würde".

F. Strich (Mythologie, I, 633) erklärt Tiecks Mystik aus der Mischung von Idealismus und Naturgefühl. Dieses frühe Auftreten würde dann von einer Sonderentwicklung der Naturphilosophie abseits von den mystischen Wurzeln der Motive sprechen[2]. Ein Zusammenhang mit dem Bundesroman ist nicht hergestellt. Tieck findet es nicht mehr notwendig, für den Wechsel eine rationalistische Erklärung einzuschieben, wie z. B. Hoffmann im „Magnetiseur" (23).

Masken.

Verhülltheit und Bewegung zugleich arbeitet Tieck als dämonisches Moment aus der Maske heraus. Und zwar handelt es sich im besonderen um die häßliche Maske, um die groteske, die verblüfft und die Phantasie aufstachelt. Damit tritt eine häufige Verbindung von Grauen, Komik und Ekel ein. Tieck liebt daher das Gewirr der Maskenzüge[3]. Die Banalität und die Oberflächlichkeit der Absicht setzt sich in beklemmende Angst

---

[1] Siehe auch Saint Martin, Irrtümer und Wahrheit 3, 607 . . . . . . daß der Mensch überall, wo er geht und steht, ein Wesen nach sich schleppt, mit dem er nicht vertraulich sein kann.

[2] Liebeszauber, 249. Masken mit widrigem Gesicht. — Verzauberter Wald, 267. Seltsame Masken, ein magisches Ballett. — Verkehrte Welt, 350. — Abendgespräche, 48. Maskenball der Offiziere.

[3] Liebeszauber. Hochzeitszug Emils. — Sommerreise, 173. Das zauberhafte Fest in der Höhle. — Tischlermeister, 73.

des Zuschauers um. Der Schein, die Täuschung des sichtbaren Körpers, der etwas ganz Entgegengesetztes in sich schließt, wird das Reiz auslösende Moment.

Hier schließt sich der Tanz an mit der Unwahrscheinlichkeit seiner Bewegung („Pietro", „Waldeinsamkeit").

Der Betrug erhält oft so viel Ernst, daß die Veranstalter des Scherzes — die Ungläubigen — am Ende die Getäuschten scheinen („Wundersüchtige"). Jeder Aufklärung schwindet im letzten der Boden unter den Füßen.

Ein geläufiges Moment der Modeliteratur stellen die beliebten Verkleidungen vor[1], wie sie in den späteren Novellen wiederholt auftauchen.

Anders verhält sich Tieck zur Marionette[2]. Er verwendet sie sehr selten. Sie bleibt tot, ein verstandeskluger und theatralischer Behelf, an dem die Drähte dauernd sichtbar bleiben. Lovell empfindet dementsprechend die Umgebung als leere Puppenwelt. Die Marionette selbst entwickelt sich bei Tieck nicht zu der gespensterhaften Symbolik der Automaten von E. T. A. Hoffmann. Er vermag das Maschinelle des Baues, dem sein Gedanke so restlos feindlich gegenüberstand, nicht zu erobern.

Baulichkeiten.

Dort und da greift Tieck zur Dämonie des Baues. Das Haus bekommt ein eigenes Gesicht, es wirkt durch die Verworrenheit der architektonischen Anlage[3].

Seltener benützt Tieck die Absonderlichkeit geheimer Treppen und Türen. Hier erinnert der Romantiker an das typische alte Schloß des Schauerromans, dessen weitläufige Innenräume ins zauberhaft Dämonische gesteigert und vor allem erweitert scheinen, bis zu der Unendlichkeit des Zaubergartens[4].

---

[1] Abendgespräche, 76. Cäcilie als Reitbursche. Baron Wächter als Fremder. — Lovell, die Blondine als Diener.

[2] Zerbino, 203. — Hanswurst, 77.

[3] Liebeswerben. 400. Die Gebäude haben die Physiognomie, als wenn dort etwas Entsetzliches oder Tragisches sich ereignen könnte. — Fremde. Die Häuser stehen wie steinerne Särge. — Waldeinsamkeit, 508. Das wunderliche Haus im Wald.

[4] Pietro, 289. Zerbino, Abdallah, 105. — Vittoria, 137 (vergleiche Grosse „Genius" I, 24, 26, 29, 57, 69, 125, 183, 185 usw.).

Das Orientierungsvermögen versagt. Daraus ergeben sich neue und quälende Verwicklungen. Der richtige Weg erweist sich als Irrweg. Der Schauplatz erregter Erlebnisse ist tags darauf nicht mehr zu finden, Erinnerung und Wahrnehmung lösen sich in Irrealität auf[1].

Innenraum.

Der Innenraum wird mit Hilfe einiger typischer Einzelheiten vollständig dämonisiert. Es stellt sich derselbe Vorgang ein wie bei der Naturbehandlung.

Das Zimmer wirkt durch seinen Raum. Tieck löst meist die angsterfüllte Vorstellung des Engerwerdens heraus[2]. Der Raum schwindet, er nimmt bedrückende Dimensionen an. Ich kann dies nicht wie Buchmann (Helden und Märchenmächte, 58) für „traumhafte Maßstäbe" halten, Dinge, die sich experimentell als Gesichtstäuschungen erweisen lassen, ähnlich den Gewichtstäuschungen, die durch Suggestion, in diesem Falle durch Autosuggestion erzeugbar sind. Das Märchen an sich erscheint mir für diese seelischen Probleme keine ausreichende Quelle.

Im Zimmer selbst belebt Tieck mit besonderer Vorliebe Bild und Tapete. Schiller arbeitet zwar im „Geisterseher" auch mit der Vorstellung vom „Vorhang" des Schicksals, wozu „Lovell" I, 68, 86, II, 313, Parallelen bietet. Das Bild hat aber bei Tieck eine solche Steigerung erfahren, insbesondere als Tapetenbild, daß diese abstrakte Redefigur Schillers daneben farblos erscheint und vor allem aus einem anderen Vorstellungskomplex geflossen ist. Das Bild tritt aus dem Rahmen, die Gobelins beleben sich, die Tapete entwickelt Eigenleben[3].

---

[1] Pietro. Antonio verirrt sich zweimal im Wald.

[2] Lovell, VIII, 161. Eduard: Alle Zimmer sind mir zu eng. — Abschied, 275. Es macht das ganze Zimmer zu eng. — Karl v. Berneck, 443. Es ist mir doch, als ob die Wände zusammenrückten, um mich zu erdrücken. — Hüttenmeister, 25. Ein Kabinett, in dessen ängstlicher Luft hunderte von Schicksalen so armer Subalterner gleich schwarzen Gewitterwolken hingen. — Pietro, 271. Die Zimmer dehnen sich zu hohen Gewölben (Beschwörungsszene). — Vittoria, 215. Die Herzogin fühlt das Zimmer eng werden.

[3] Lovell, VII, 165 sieht das Portrait des Mannes mit den eisernen Zügen auf sich zuwanken. — Blaubartmärchen, 166. Tapete... groteske Figuren scheinen sich zu bewegen. — 171. Gestalten treten aus der Tapete

Dieser Regsamkeit und unheimlichen Lebendigkeit der Gegenstände ist schon im „Verzauberten Wald" vorgearbeitet, wo Tisch, Stuhl und Instrumente sprechen, eine über Ben Jonson hinausgreifende Entwicklung[1].

Der Raum wirkt ferner durch Licht und Farbe. Schwere Vorhänge blenden das Licht ab. Rot wird bei Tieck zu mystischem Ton. Es tritt an Stelle des Violetts[2] der mystischen Tradition, vielleicht auch unter Einwirkung des Kostüms der Bundesgenien, ähnlich dem Rotmantel in Goethes „Neuer Melusine".

Die geheimnisvolle Farbe K. Grosses und der Bundesromane, das Weiß ihrer verhüllten Gestalten, bleibt literarisch unverwertet[3]. Hingegen hinterließ es einen persönlichen Niederschlag. Tieck empfand lange Zeit nach der Lektüre des Genius ein wahnsinniges Entsetzen beim Anblick von Weiß. (Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe, I, 53). Bereits im „Zerbino", 180, spielt Tieck auf die Bedeutung der weißen Farbe an, wo er ironisch von den „weißen Brüdergemeinden" spricht.

Lichteffekte.

Ganz besonders benützt Tieck Lichteffekte. Die Schmiegsamkeit und die Unruhe der Beleuchtung war für ihn ein außergewöhnlich bildsames Material. Hier tritt wohl auch der

heraus. — Mondsüchtige, 129 (Geöffnete Fenster, Nachtluft, bewegliche Tapete). Die Bilder wanken in ihrem Rahmen, es war, als ob Geister durch das Gemach zögen. — Pokal, 109. Das Altarbild dünkte ihm lebendig. — Abschied, 317. (Das Bild bewegt sich.) Seh' ich nicht Blut herabfließen? — Lovell, V, 327. Die halbgelösten Tapeten rauschen und klatschen im Nebenzimmer. — Karl v. Berneck, 100. Die alten Tapeten klatschten, als wenn es mit Flügeln dagegen rasselte.

[1] Stanger, Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, Bd. I (Tieck und Ben Jonson).

[2] Pokal, 397. Roter Damast, rotes Licht. — Blaubart, 166. Rote Tapete. — Runenberg, 239. Das rote Auge des Tigers, Elfen, Feuertapete. — Lovell, I, 94. Der Abend goß durch die roten Vorhänge ein romantisches Licht. — Abdallah, 238. Der Mond schien blutig durch die purpurnen Vorhänge. — Alte v. Berg, 344. Der feuerfarbene Schlafrock Eliesers am Destillierofen. — Pietro, 333. Der Zwerg im roten Samt. 334. Rote Labung. 271. Das kostbare Gemach in Rot. 283. Von purpurnem Licht erfüllt.

[3] K. Grosse, I, 290. Ein weißes Wesen usw. — C. Tschink, I, 133, ein weißer Mantel, II, 72. eine weiße Maske, II, 239, weiß gekleideter Geist der Verwesung usw.

Zeitumstand dazu, daß die grelle, in die letzten Winkel dringende Beleuchtung von heute noch fehlte. Tieck rechnet noch mit dem Helldunkel von Kerze und Öl. Das Zwitterhafte dieses Clair-obscure kam seinem seelischen Zwiespalt besonders entgegen.

Schriften XXVI, 508, schreibt Tieck über Schalcken, einen künstlerischen Nachkommen Rembrandts unter Hinweis auf die Beleuchtungseffekte seiner Malerei. Und Tieck geht gerne von solchen Beleuchtungsbedingungen aus („Alte vom Berg", „Dichterleben").

Das Licht wird in den „wechselnden Widerschein" aufgelöst. Es zittert und wiegt sich auf jeder Welle, es irrt durch den Wald und flimmert die Wände entlang.

Wie sehr Tieck selbst diesen Stimmungen zugänglich war, zeigt ein Besuch im Hause Herders. Eine peinlich verlegene Szene entstand, welche durch das trübselige Helldunkel des Zimmers noch grausiger wurde (K. I, 263).

Tieck zwingt dem künstlichen Licht die Wirkung des Mondlichtes ab. Es ist ungewiß und dämmernd[1]. Das Dämmern der Lampe löst wieder eine Parallelempfindung zur Mondbestrahlung aus. Der Raum erscheint in der Düsterheit unendlich, genau so, wie die Gestalt, die der aus dem Traum Erwachende mondbestrahlt vor seinem Bette stehen sieht, riesengroß wird[2]. Ich betone den Gleichklang besonders, weil er die gleichbleibende Absicht bei Verschiedenheit des Materiales kennzeichnet.

Fackeln — und nur Tiecks Jugend kennt sie — lösen im Freien festumrissene Gestalten in Dunstgebilde auf[3].

Die Feuerstimmung des Kamins wird selten verwendet[4]. Hingegen hat Tieck das Wundersame der Hochofenglut sehr stark

---

[1] Oktavian, 65. Der Lampe Strahl ist ungewiß und dämmernd. — Abdallah, 102. Die Lampe brannte matt und blau und zuckte sterbend um die rote Glut des Dochtes. — Waldeinsamkeit, 515. Das Licht warf einen ungewissen Schein. — Abschied, 308. Das Licht brennt so bleich und matt... das Zimmer wird zum großen Saal. — Pietro, 241. Ein hüpfend Licht.

[2] Mondsüchtige, 132. Sie haben wohl auch schon die Erfahrung gemacht, daß, wenn man in der Dämmerung plötzlich erwacht, die Person, die zufällig dasteht, riesengroß erscheint.

[3] Ryno, 16.

[4] Der Fremde, 127. — Abendgespräche, 9.

geschildert. Das Mystische und Geängstigte von „Pippa tanzt“ ist hier bereits vorweggenommen[1].

Hierher gehört auch die Behandlung der Schatten. Tieck wirft Einzelschatten gerne über große Flächen hin, so daß sie sinnfällige und schreckhafte Zerrbilder werden, fast losgelöst von der schattenwerfenden Gestalt[2]. Es stellt sich auch hier das Grundphänomen des Doppel-Ichs ein: das Ich löst sich vom Menschen und tritt selbständig neben ihn hin.

Geräusch.

Ebenso wie aus dem Gesichtsfeld schält Tieck aus dem Gehörsbereich die dämonischen Elemente. Er geht dabei vom undifferenzierten Geräusch bis in die Musik und zum eindeutigen Glockenton. Tieck greift vorerst jene Summe von Geräuschen auf, die das Zimmer für den geängstigt Horchenden hat, die der Luftzug verursacht, das Knarren von Fußboden und Wand[3]. Ein Schatten, ein Laut bewegt diese Menschen („Lovell“, III, 170), das Rauschen der Äste, das Wagengerassel und das Klingen der Luft.

Fiktives Stimmengewirr scheint im Nebenzimmer laut zu werden, wenn es sich um magische Szenen handelt[4].

Die Wirkung einzelner Worte, des eigenen Namens wird dahin ausgenützt[5].

Eine seltsame Betonung erfährt die Stimme und das Lachen.

---

[1] Alte v. Berg, 307. Die Wunderlichkeit der hellen Glut in den Hochöfen zur Zeit der Dämmerung.

[2] Ryno, 9. Ein Blitz...... jagte Rynos Schatten fürchterlich verzerrt die Wand hinab. — Versöhnung, 111. Der Schatten des Ritters reichte bis zum gegenüberstehenden Berg. — Blaubartmärchen, 167. Sie blickte nach ihrem Schatten um, der aufgebäumt an der Wand gegenüberstand.

[3] Karl v. Berneck, 54. Es arbeitet hohl in der Wand und will heraus. — 137. Rührt sich nichts? Hört Ihr nichts die Wälle herabschleichen? — 131. Wie fürchterlich die Bäume um mich rauschen. — Abschied, 317. Ein banges Ächzen von der Wand her antwortet mir. — Abdallah, 150. Das Geraschel eines Wagens, der zerschmettert vom Felsen stürzt. — Blaubart, 44. Es ist ein Wesen, Klagen und Zittern in der Luft. — Lovell, II, 82. Die Fahne des Kirchturms knarrt so betrübt.

[4] Wundersüchtige, 49, 203. — Pietro (Beschwörungsszene).

[5] Ulrich, 125. Welche sonderbaren Eindrücke in der Seele eines Kindes entstehen müssen, wenn es sich immer mit einem dumpfen Laut wie ein verzauberter Geist Ulrich rufen heißt. — Wassermensch, 58. — Abdallah, 28. — Vittoria, 155.

Tieck hebt vor allem das dissonierende Organ heraus, den unklaren und getrübten Ton. Ferner das laute Lachen, erschreckend durch das Plötzliche und Durchdringende des Klanges[1].

Ganz einseitig wird die Musik gewertet. Sie ist aufreizend und verstimmend. Tieck wendet den Jubel der Töne sofort in Gequältheit und Tränen. Und zwar hält er sich dabei an die ausgesprochen leichte Musik, an Tanz und Festtagsspiele, ein Gegensatz, der die Wirkung nur verstärkt.

Koldewey geht von der Behauptung der Abhängigkeit Tiecks von Wackenroder aus. Wackenroders Kunstansicht kennt aber keine an sich verderbliche Wirkung der Musik, welche Tieck bereits in Lovell I, 230, und Varnhagen, Nachlaß I, 214, zum Ausdruck bringt: Wie kann mich der Klang eines Waldhorns durch die stille monderhellte Nacht bezaubern! Dann ist mir, als könnte ich die Geister sehen, die der wunderliche Ton aus den Wolken zieht. Es wäre an annäherndem Stimmungsgehalt höchstens eine Stelle aus Saint Martin, Vom Geist und Wesen der Dinge I, 66, heranzuziehen: Musik! Mit geheimnisvollem Schauder, ja mit Grausen nenne ich dich! Dich in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur! Der Unterschied zwischen Saint Martin und Tieck liegt aber darin, daß für den französischen Philosophen die Gefährlichkeit der Musik nicht im möglichen Nervenreiz liegt, sondern in ihrer Gebundenheit an die Sinnenwelt. Es tut sich hier die Zweiheit von Geist und Sinnenwelt auf, die in Tiecks lebensvoller Natur immer nach einer Durchdringung sucht.

Die Medizin der Zeit kennt die Musik nur als Heilmittel in vielen Fällen nervöser Zerrüttung. G. H. Schubert (Ansichten, 64) berichtet von der Luftmusik auf Ceylon... „daß sich die Beobachter eines tiefen Entsetzens und gleichsam eines schneidenden Mitleids mit jenen, dem menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können.“ Und damit hat Schubert die andere neuplatonische Unterströmung der Musikbetrachtung dieser Zeit gegeben. Sie bezeichnet die mysti-

---

[1] Pietro, 252. Eine heisere Stimme antwortet in der Hütte. — 251. Lautes Lachen. — Pokal, 410. — Alte v. Berg, 350. Eliesers entsetzliches Lachen. — Hexensabbath, 338. Sie fiel wieder in ein krampfhaftes Lachen. — Abdallah, 105. Mondal lachte fürchterlich auf, daß die Felsen umher in ihren Wurzeln wankten.

sche Auffassung vom disharmonischen Zustand der Natur. Kosmische Disharmonien und Mystik strenger Observanz heranzuziehen, erscheint mir für Tieck nicht entsprechend.

Für Hoffmann drückt die Musik ein höheres Dasein aus. Tieck selbst war aber unmusikalisch (siehe „Musikalische Leiden und Freuden"). Ich glaube hinter seiner Auffassung von der Wirkung der Töne berechtigterweise nur eines suchen zu dürfen, was er selbst in „Lovell" I, 130, ausspricht: Keiner als du, Eduard, kennt so gut den seltsamen Hang meiner Seele, bei fröhlichen Gegenständen irgendeinen traurigen melancholischen Zug aufzusuchen[1]. Und so scheint sich auch die Musik bei Tieck dem Bedürfnis unterzuordnen, aus allem Lebendigen und aus allem harmlos Freudigen den irren Unterton zu suchen[2].

Der Glockenton ist für Tieck etwas Überirdisches, eine Bewegung, die Unheil und Rätselhaftes in sich hat. Die Glocke ist Organ der Kirche, einerseits für die strenge Feierlichkeit[3], andererseits für den Totenkult[4]. Liturgische Gebräuche hat

---

[1] Gesellschaft auf dem Lande, 260. Er sieht neben dem Ernstesten, neben Andacht, Tod usw. auch immer das Läppische nebenherlaufen.

[2] Lovell, III, 168. Balder leidet unter der Musik. — Karl v. Berneck, 97. — Eckhart, 209. Ich fand die tiefen Klänge und Töne hier einzeln und geborgen (Venusberg), aus denen die irdische Musik entsteht. — Pokal, 399. Musik bringt Ferdinand zu Tränen. — Liebeszauber, 251. Töne haben mich von Kindheit auf unglücklich gemacht. In der Tonwelt sind für mich Gespenster, Larven und Furien. — 258. So jubelt und donnert die Hölle. — Alte v. Berg, 254. Töne der Geigen machen auf Röschen einen wunderlichen Eindruck. Durch Musik verwischt Tieck die Grenzen von Wirklichkeit und Ekstase. Pokal und Verzauberter Wald, 267.

[3] Sternbald, 209. Die Glocken schlugen so feierlich (als Dürer Abschied nimmt). — Hexensabbath, 281. Nun klingt die Glocke und die Wandlung ist geschehen, da geht der Schauder durch alle Adern. — Lovell, IV, 228. Glocken schlugen aus der Ferne und sprachen feierlich wie betende Priester.

[4] Lovell, I, 10. Die Dorfglocke tönt manchmal wie Grabgeläute zu mir herüber. — Hanswurst, 118. Glockenton in der Nacht. — Abschied, 307. Sterbeglocke. — Oktavian, Prolog:

Und dann das dumpfe Läuten,
Das vom Kirchhof schön herüber
Einem kann so viel bedeuten.
Nichts auf Erden ist mir lieber,
Und die ernsten Glockenschläge
In der stillen Mitternacht
Machen alles Grauen rege.

Tieck an sich gerne in ästhetische Funktionen aufgelöst. Hierzu kommt, daß die Friedhofglocke schon im Volksaberglauben schaurig ist. Zu einer besonderen Mystik ist dieses Motiv in der Glocke von Arragon ausgearbeitet.

Kontraste.

Das wechselvolle Spiel der inneren Zwiespältigkeit treibt Tieck zum Kontrast. Schon die Gefühle kehren sich bei Tieck mit Vorliebe in ihre Kontrastempfindungen, entsprechend dem starken Nebeneinander von Liebe und Haß in ihm selbst. Auch sein Farbenempfinden ist gegensätzlich: Freude an der satten Farbe, daneben die Vorliebe für die größte Abtönung. Das bekannte Oxymoron der Romantik „süßes Grauen", „finstere Freude" usw. („Pietro", 295) erlebt hier eine künstlerische Vielgestaltigkeit.

Es handelt sich hier nicht um Redefiguren im intellektuellen Sinne Schillers, wie z. B. Räuber, IV, 2, 131: Sie verloren schon etwas? Amalie: Nichts, alles, nichts. Beispiele, deren Brahm (Das Ritterdrama des XVIII. Jahrhunderts) eine große Anzahl bringt.

Die zwitterhafte Natur des Kontrastes gestattet die größte Mannigfaltigkeit. Das Leben sucht den Tod, der Freund wird Feind, das Seltsame gewöhnlich und der Alltag wunderbar. Das Proteenhafte der Einzelerscheinung wird in ihre Teile zerschlagen, jedes bekommt für sich seinen Platz und wird anschaulich, Bewußtsein und Unterbewußtsein spielen ineinander. Es entsteht eine Dämonie plastischer Gesichtsbilder.

Tieck arbeitet zwei Vorstellungen zu gleicher Zeit aus und löst durch die gewählten Gegensätze im selben Augenblick Lust und Unlust aus, z. B. „Hexensabbath", 293: „Die Kerzen und Fackeln brannten hell. Wir sind alle zu einer seltsamen Hochzeit geladen. Das gibt ein Jauchzen und ein Zetergeschrei."

Tieck erregt zuerst die Vorstellung einer Hochzeit, sinnfällig in ihrer landläufigen Bedeutung, hieratisch geheimnisvoll durch die vorbereitenden Lichteffekte und das begleitende Eigenschaftswort. So erscheint diese ganze Zusammenstellung zu gleicher Zeit sinnenfroh und doch weltfremd und sofort in ein Lust- und Unlustmoment zersetzt: Jauchzen und Zetergeschrei.

Die psychologische Einstellung auf die Dinge ist in Tiecks Arbeitsweise außerordentlich gehäuft. Die Auflösung der Gegensätze geschieht teils wie im Vorausgegangenen in gegensätzliche psychische Wirkung[1], teils in eine sehr farbige Kontrastierung realer Momente[2].

Auch der Kontrast hat wieder Bewegung in sich, bedingt durch den raschen Wechsel der Eindrücke. Es besteht dem aufliegenden Material zufolge kein Anlaß, Gegensätze und Härten der Darstellung auf Schundliteratur zurückzuführen (siehe Regener, Tieck-Studien, 108), da sie nicht nur in den ersten Jugendarbeiten vorhanden sind, sondern ein typisches Eigentum der Erzählungskunst Tiecks bleiben.

Die Naturdämonie war sein anerkanntes Eigentum. Die Unterhaltungsliteratur der Zeit kannte die Natur nur als ganz untergeordnetes Hilfsmittel. Unwetter und Grausnächte waren die beliebtesten Kapiteleingänge[3]. Sie zwingen den Reisenden zur Einkehr, sie bringen den unerwarteten Fremden.

Etwas feinfühliger ist Karl Grosse, der manche Frische der

---

[1] Elfen, 90. Maria: Ich möchte lachen, und mir graut. — Blonde Ekbert, 151. Sie sang mit kreischender Stimme ein geistliches Lied. — Blaubart. Die träge Ruhe des Mittags — gesteigerte Todesangst Annas. — Runenberg, 52. Breite Schatten — durch das enge Tal. — Pietro, 251. Wein, der wie Blut im Glase stand. — Tischlermeister, 51. Ich glaubte dunkles Blut zu trinken (als der Magister auf die Gesundheit der Braut trinkt).

[2] Pietro, 242. Ein finsterer Gang... in der Stube ein ungewisser wankender Schein. — 270. Dom und Zauberei. — 226. Der pompöse ernste Totenzug — der jubelnde und närrische Einzug Pietros in die Stadt. — Grünes Band, 304. Schatten und Helle flohen und wechselten, auf jedem Blatt schien ein Flämmchen zu brennen. — Liebeszauber, 255. Kirche und Zauberei: Madonna und altes Weib. — Waldeinsamkeit, 537. Der Tanz der Alten (Kontrast von Alter, Häßlichkeit und jugendlicher Bewegung). — 15. November. Das behäbige holländische Tulpenidyll — Fritz Wilhelm. — Pietro, 271. Lichte Gebilde zogen vorüber und verschwanden in den dunklen Himmel hinein. — 263. In der Rosenglut stand ein bleiches Gespenst. — 226. Blühende bunte Pflanzen — Leiche im Sarg. — Lovell, II, 80. Kontrastierung von Madonnenbild und Dirnenmilieu.

[3] F. J. Schneider, Freimaurerei. — Schon der junge Tieck bemerkt in seinen Briefen an Bernhardi (Varnhagen, Nachlaß, 226), daß die Gegend des Fichtelgebirges, die Spieß für seinen „Mäusefallen- und Hechelkrämer“ heranzieht, in keiner Weise die typische Linie der Landschaft wiedergibt.

Beobachtung vor den sonstigen Romanschreibern seiner Art voraus hat. Bei ihm ist dort und da schon eine gewisse Bewegung in der Naturdarstellung zu finden, wie sie erst in der romantischen Dichtung wieder auftaucht[1]. Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann haben ihn berechtigterweise als den besten Autor ihrer Knabenzeit geschätzt und von ihm gelernt.

Mit der Umprägung des Tagtäglichen in seelische Werte hat Tieck den Alltag für seine Dämonie erobert. Nicht nur die spätere Forschung stand hier vor einem unerwarteten Umschwung des Romantikers, der ihr damit fast in die Realistik einzubiegen schien, auch Zeitgenossen. Der Biograph Köpke steht der Einkehr in die Bürgerlichkeit ratlos gegenüber. „Das Tageslicht auf den Novellen" (Köpke, II, 53) befremdete ihn; daher auch sein menschlich begreiflicher Fehlschluß: „Tieck schien ein anderer geworden" (Köpke II, 45).

Abgesehen davon, daß der unbefriedigte Geist einer möglichst umfassenden Einverleibung des Weltbildes in seine Idee[2] zustrebte, war auch ein ganz direkter Wechsel der Lebensweise bei Tieck eingetreten. Die zunehmenden und unabweisbaren körperlichen Beschwerden der Krankheit fesselten ihn an das Zimmer. Das Gegenüber der Münchner Straße wird daher von Interesse, die harmlosen Fenster des Nachbarhauses enthüllen der tagelangen Beobachtung Rätsel. Die Gedanken des Kranken umgeben sie immer mehr mit ihrem eigenen Wundergehalt. Dieser Einzelfall, der z. B. auf die Konzeption des „Liebeszaubers" eingewirkt hat, steht zweifellos nicht vereinzelt.

Tieck hat Natur und Stadtleben nach einem durchgreifenden Grundsatze umgeformt: höchste Bedeutsamkeit der Kindheit und Verankerung aller Angstkomplexe in die junge, das Übersinnliche suchende Seele. Hier lebt sich die Zweiheit des Wesens aus und sein tief begründeter innerer Zwiespalt, für den

[1] K. Grosse „Der Genius". — I, 14. Das heimliche Wehn und Flüstern im Laube. — I, 42. Das junge Laub beugte sich in das Dunkel herab, ein zarter Luftstrom schauerte vorbei. — I, 91. Der Mond schien schauerlich hell, der Sturm klapperte mit den Fensterscheiben, die Fahnen klirrten, das Meer brach sich in seltsamen Tönen usw.

[2] Siehe Phantasus, I, 66. Ein Weltumsegler unseres Innern wird auch wohl noch einmal die Rundung unserer Seele entdecken und daß man notwendig auf denselben Punkt der Ausfahrt zurückkommen muß.

nicht nur der Wald und die Felspartie, für den auch das Licht und der Laut, die kleinen scheinbaren Zufälligkeiten des Tages eigene Zwischenformen annehmen, der im Traum, in Ahnungen, Visionen und Wahn, in einer kaum einzufangenden Vielheit in die jenseitige Welt hinüberwächst. Furcht vor dem Unbekannten strömt die Seele aus, und Grauen fließt in sie zurück. Erst in der Lust des Schauders wird ihr der Urgrund dieses Empfindens bewußt, dem sie zustrebt: das Göttliche.

Damit füllte sich die Lücke, die dem gläubigen Knaben klaffte, in dessen frühreifer Kindheit ein naives Verhältnis zu Gott fehlte, in welche die Gegensätze der Eltern vorerst nur Furcht gelegt hatten.

Thematisch lösen sich Tiecks Arbeiten sehr einheitlich auf. Mit Ausnahme ganz weniger Straußfederngeschichten fußt jedes Werk auf einem Problem seelischer Störung oder Steigerung. Es besteht keine innere Notwendigkeit, sie in realistische, historische usw. zu gliedern.

Wo es sich, wie z. B. bei den Volksmärchen, nicht um feinnervige Fragen handelt, tritt dafür ein magisches oder phantastisches Element dieser Überlieferung in den Vordergrund. Steiner (Tieck und die Volksbücher, 6, 8) betont mit Recht, daß gerade dieser Faktor das Anziehende für Tieck bedeutete und daß der Weg zur grausigen Eigenproduktion über diese phantastische Nachdichtung ging. Selbst die Satire sucht einen magnetischen oder somnambulen Hintergrund oder arbeitet mit Zauber, Propheten, sprechenden Tieren und Gegenständen.

Die Künstlergestalten der sogenannten Künstlernovelle sind im letzten Grunde die einheitlichste und durchgreifendste Verinnerlichung der Geniusgestalt des Bundesromans, einer Menschentype, deren Vergöttlichung durch den reichen Erlebnishintergrund durchgeführt wird.

Es treten natürlich Mischformen auf, die nicht genau in eine einzelne Kategorie einzuordnen sind und die ihr dämonisches Material aus verschiedenen Quellen beziehen. Aber im Rahmen jeder Arbeit entfällt das Hauptinteresse auf ein wundersames Problem unseres seelischen Lebens, sei es breit oder knapp aus-

gesponnen[1]. Die Novelle scheint oft nur dafür da zu sein. Einzelne davon sind durch den schlagwortartigen Titel klar gekennzeichnet. Manche einschneidenden Fragen haben an sich eine Einzeldarstellung erfahren („Runenberg", „Mondsüchtige", „Waldeinsamkeit", „Hexensabbath", usw.).

Tieck geht dem aus dem Wege, was er selbst als sekundär bezeichnete: dem Historischen und Politischen. Für das rein Tatsächliche gebraucht er auch hemmungslos fremdes Material.

Wo es sich um Quellenbehandlung dreht, wie z. B. im „Lovell", bleibt bei aller Anlehnung an Rétif immer noch ein originärer Rückstand[2]. Er enthält das Dämonische. Die Gestalt Balders, dieses Metaphysikers des Empfindens, ist Tiecks Erfindung. Auch für die Ahnungen und Träume bietet die französische Quelle keinen Beleg (siehe Wüstling, Wilhelm Lovell, 97). Andrea selbst ist bereits eine stark übersinnliche Fortbildung des Bundesemissärs.

Auch die späteren Novellen sind nicht von so restlos tendenziösem und polemischem Gehalt, wie sie Minors Darstellung in den Akademischen Blättern erscheinen läßt. Neben vielem Vergänglichen und zeitlich Bedingten enthalten die Novellen ein dauernd menschliches Problem: das Grausige. Sie erörtern vielfach das Thema der Hexenprozesse. Was im „Aufruhr in den Cevennen' anklang, taucht im „Dichterleben", in der „Reise ins Blaue" in mannigfacher Form wieder auf und steht im „Hexensabbath" im Mittelpunkt. Ein Abbiegen von der alten Vorliebe für das Mittelalter ist auch damit nicht gegeben[3]. Tieck hatte keinen Anlaß,

---

[1] Siehe Tiecks zahlreiche Aussprüche, z. B. P. Lebrecht, II, 55. Es zieht nichts so sehr an als etwas Wunderbares am Menschen. — Lovell, IX, 178. Jedermann hat irgendetwas an sich, das wahrhaftig nicht im mindesten mit seinem ordinären Verstande zusammenhängt. Der Interessenkreis Tiecks bedingt die Gespaltenheit der Figuren und ihren scheinbar widerspruchsvollen Sinn, den Regener, 108, mit Unrecht bereits an den Jugendarbeiten rügt.

[2] Siehe: Aufruhr in den Cevennen (französische Quelle), Vittoria (Manzonis Promessi sposi).

[3] Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe, 536. Es kann mich oft wahrhaft ängstigen, daß meine alten und ältesten Pläne im Fortgang meines Lebens so wenig Revolutionen erleiden. — Minor, Akad. Blätter, I, 161, glaubt darin eine Abkehr Tiecks zu sehen.

diese Ereignisse zu beschönigen, sie sind ihm gleichwertiges Material. Tieck scheidet sich dadurch sogar ausgesprochen von der im historischen Roman beliebten Verballhornung des Mittelalters, in welchem der Haß eine Folge der Verkennung des Katholizismus war[1]. Die religiöse Sektenbildung, das Satanische des Katholizismus ist ein ebenso hervorstechender Zug dieses Zeitalters wie Kreuzzüge und Heidenhaß.

Oktavian arbeitet mit dem verklärenden Gebet, mit der hellen Seite des Christentums. Die Hexenprozesse zeigen den Abgrund und die Überreiztheit der seelischen Steigerungszustände religiös überbetonter Zeiten. Auch Zeitalter sind krank („Schutzgeist", 61). Der Katholizismus weist sein Doppelgesicht, die Gespaltenheit seines Seins genau so wie die menschliche Psyche Tieck'scher Helden. Hat Tieck die Himmel des Mittelalters geöffnet, so reißt er auch die Hölle auf. Wir sehen von der Verklärung in das Leid und das Martyrium.

Damit kehrte sich Tieck so wenig rationalistisch vom Mittelalter ab, als er den Reiz der Madonnenbilder leugnete, wenn er über sie hinweg auch zu den Abenteuerlichkeiten Höllen-Breughels überging[2]. Seine Seele drängte über die anmutige Welt Wackenroders hinaus und suchte in der Welt der Erscheinungen immer das Spiegelbild ihrer eigenen Zweiheit: die Verklärung und den Abgrund. Erst in beiden wird ihm das Mittelalter ein heimisches Land. Er grenzt sich dadurch gegen Zeitgenossen, wie z. B. V. Weber, ab, die, in der Aufklärung befangen, alles Mystischübernatürliche meiden und mit Haß gegen den Katholizismus vorgehen, den sie im Klerus vertreten sehen. Ebenso gegen diejenigen, die in entgegengesetzter Richtung ins Extrem gingen: Schlegel, Werner, Brentano u. a.

Das Liebesmotiv behält bei Tieck eine gegenständliche Klarheit, die als Gefühlsarmut interpretiert wurde[3]. Seine Menschen sind universell im Gefühlsleben, aber in einem rein auf sich selbst eingestellten. Die Liebe zur Frau erscheint selten über den

---

[1] Siehe Pantenius, Das Mittelalter in L. Wächters Romanen, 107.

[2] Minor, Akad. Blätter, 141, betont, daß Tieck auf einmal gegen religiöse Kunst vorgeht. Vorliebe für Höllen-Breughel schon im Phantasus, I, 63. erwähnt.

[3] Minor, Akad. Blätter, I, 137.

Antagonismus der Empfindungen hinaus gearbeitet (Christian, Tannenhäuser usw.). Seine Helden umarmen in der Wirklichkeit nur ihr Ideal, sie beseitigen die Realität, wenn sie ihrer Vorstellung, die ihnen das wichtigste ist, bedrohlich wird (Tannenhäuser). Die Einkehr im bürgerlichen Leben bereitet sich langsam schon vom „Lovell" her vor. Die Dämonisierung des Alltags reicht hinter die Einflüsse Hoffmanns zurück, bei dem sie im Gegenteil zum Geisterspuk fortgebildet und gesteigert erscheint[1]. Der typische Held Tiecks wird von geringfügigen Veranlassungen in alle Extreme geworfen. Ein völliges Erfassen des sinnlichen Momentes tritt fast nie ein, meist ein glattes Umschlagen in das Kontrastgefühl (siehe Lovells Brief aus Florenz).

[1] Siehe Minor, Akad. Blätter, I, 193. Tieck hat von Hoffmann den Geisterspuk, verbunden mit dem bürgerlichen Leben, gelernt.

IV. Tieck und die Modeliteratur.

Die wenigen und ungenügenden Arbeiten, die sich mit der Modeliteratur des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts befassen, geben sehr geringe Anhaltspunkte. Sie arbeiten ohne Beweismaterial und bieten daher keine Grundlage[1].

Die Frage der Abhängigkeit Tiecks von dieser mystisch gefärbten Unterhaltungsliteratur, deren Lektüre für seine Jugend außer Zweifel steht, ist wiederholt aufgeworfen worden. Den angegebenen Umständen entsprechend wurde mehr vermutet, als erwiesen. Daß den Einflüssen der Leihbibliothek „keinerlei religiöse Einwirkungen" entgegenstanden, wie Haym (Romantische Schule, 24) hervorhebt, möchte ich nur deshalb erwähnen, weil diese Lücke der geistigen Entwicklung für Tiecks späteres Gottsuchen nicht belanglos war. Der Glaube wurde eine wesentliche Forderung seiner Kunst, ein Moment, das durch Ph. O. Runge austauschweise verstärkt erscheint[2].

Die persönliche Stellungnahme des Dichters ist eine feindliche. Bereits die sehr frühen Dichtungen, wie z. B. „Fermer, der Geniale" oder das „Blaubartmärchen", kennen ablehnende und ironische Äußerungen über die Bundes- und Schauerliteratur, gegen die er an August Wilhelm Schlegel einen gewandten Mitkämpfer fand[3]. Und diese Einstellung Tiecks bleibt bis in die späten Arbeiten hinein.

---

[1] J. W. Appell, Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Leipzig, 1859. K. Müller-Fraureuth, Die Ritter- und Räuberromane. Halle, 1894.

[2] Ph. O. Runge, II, 149, 179, 182.

[3] Blaubartmärchen, 189, gegen Engel, Feßler, Rambach. — Fermer, der Geniale, gegen Zschokke, Veit Weber. — Zerbino, 378. Ironie auf das Logenwesen, Cramer usw. — Glück gibt Verstand, 69. Wohlgast setzte sich nieder, rührte so viel Schicksal, Ahnungen, Brudermord, Blutschande mit sechs oder sieben längst verstorbenen Geistern zusammen, daß er schon in acht Tagen fertig war. (Und dieser Roman hat größten Erfolg.) — Zauberschloß, 95, 189. Ironisierung der Schicksalsidee. — Waldeinsamkeit, 520. Vogelscheuche, 255. Tischlermeister, 125. — P. Lebrecht gegen Orden, Grosse, Zschokke, Rambach.

Das Untersuchungsmaterial ist Bundesromanen, Geister- und Schauergeschichten sowie historischen Romanen entnommen, und zwar den beliebtesten Autoren der Zeit, wie sie auch Tieck selbst erwähnt: Cramer, Spieß, Grosse, Rambach, Tschink und Veit Weber.

Der kulturhistorische Hintergrund, den F. J. Schneider aufrollt, ist als grobe Unterschicht erkennbar, erfährt aber eine vollständige Umwertung.

In erster Linie ging die Gestalt des Bundesemissärs, als wichtigsten Trägers der freimaurerischen Idee, in Tiecks Schaffen über.

Der Bund, welcher im „Abdallah" noch greifbar ist, tritt im „Lovell" zugunsten des Genius vollkommen zurück. Daher sind auch Tiecks ablehnende Äußerungen gegen Bundestradition und Unwesen verständlich, obwohl es in dieser Zeit noch ganz gebräuchlich war. Noch Platen schreibt in einem Sonett an Schelling von „dem Orden der neuen Zeit".

Schon Omar ist aus der Mystik der Geheimliteratur bereits zum Naturmagus umgewandelt. Er hebt das Ordenswesen aus seinem sozialen Bereich heraus und löst es in eine Wechselbeziehung von Mensch und Weltall auf[1]. Durch diesen Anschluß an die Naturphilosophie wird der Zufall ausgeschaltet. Das Grauen vor dem Genius wird in eine fast ästhetische Sphäre gerückt. Der Held steht noch immer mit Ehrfurcht vor ihm, aber bereits mit jener Ehrfurcht, mit der Wackenroder und Tieck vor Gemälden standen[2]. Sein Treiben ist ein Kunstwerk. Er selbst der Typus des über den Menschen stehenden bewußten Künstlers, dessen Material die verworrenen seelischen Vorgänge sind (angedeutet „Abdallah", 53). Cosimo hat bereits einen ausgesprochenen künstlerisch schöpferischen Zug. Die übliche Maske des Offiziers, Abbés, Harfners fehlt. Er ist der romantische Privatmann.

Die Allwissenheit des Genius, welche im Bundesroman die übliche verblüffende Wirkung hat, erscheint verfeinert. Omar

---

[1] Abdallah, 110. Da flog mir wie ein ferner Schein der Wunsch vorüber, wieder in den entweihten Menschenorden einzutreten.

[2] Lovell, VII, 5. Ich stand versteinert unter ihnen wie damals, als ich das erste große Raphael'sche Gemälde betrachtete.

versteht „die Gebärden des Geistes“. Nicht die Allwissenheit Andrea’s setzt Lovell in Verwirrung, sondern der bereits früher hervorgehobene Kindheitskomplex. Die Allwissenheit bekommt eine seelische Note. Bereits im Lovell tritt die Entwicklung von der traditionellen zur menschlich bedeutsamen Erscheinung ein.

Diese psychische Umwertung von Held und Genius hat die mechanistischen Behelfe und die rationalistische Erklärung des Bundesromans wertlos gemacht. Sie wird durch die Analyse von seelisch verworrenen Zuständen ersetzt, entsprechend dem vorwärtseilenden, modernen Empfinden dieser Zeit, welches alles Seelische für zusammengesetzt erklärte. Alles nimmt die subjektivistische Färbung des Erlebnisses an. Das Spiel der geheimnisvollen Mechanismen unterbleibt. Schon im „Abdallah“ wird die Ursache der Täuschung in die Seele des Helden verlegt. Nadir erklärt Omar: „Jene Kraft, die der Getäuschte für einen Teil der Allmacht hält, ist nichts als ein Blendwerk, das in seinen eigenen Augen liegt; er selber bringt wider seinen Willen das hervor, was er glaubt vom Himmel herabsteigen zu sehen.“

Das Testament Andrea’s, welches die seelischen Rätsel des Mannes auflöst, ersetzt die Maschinerie. Dadurch ist auch die Erklärung wieder ins Seelische gewendet — der für Tieck typische Weg.

Bei Omar (Abdallah) ist noch die gewisse Langlebigkeit der Bundesemissäre beibehalten, jene Tatsache, die den mystischen Untergrund der Teilung in eine scheinbare (horizontale) und in die wahre (vertikale) Zeit hat[1].

Andrea ist in dieser Richtung bereits der natürlichen Zeitrechnung eingegliedert. Er wird auch im übrigen den menschlichen Bedingtheiten untergeordnet. Auch er vermag das Problem des Doppel-Ichs nicht dauernd zu überwinden. Die Sterbestunde (Lovell, VII, 278) zwingt ihn in den allgemein menschlichen Rahmen[2].

An der Geniusgestalt ist ferner ein für Tieck ungemein bezeich-

---

[1] Saint-Martin, Vom Geist und Wesen der Dinge, II, 3.

[2] Als wenn ein fremdes, unbekanntes Wesen in ihm hämmerte und zum Tageslicht heraus wollte, so lag er mit seinen Krämpfen vor mir da, und ich lachte am Ende selber über die seltsamen Verzerrungen seines Gesichtes.

nendes Symptom zu beobachten. Der Genius wird in dem Augenblicke, wo er scheinbar ins rein Göttliche tritt, des Grauens der Bundesmystik entkleidet. In den wenigen Momenten, wo es sich um Gottesdarstellung handelt (Abdallah glaubt Gott auf sich zuschreiten zu sehen), wo Tieck für Augenblicke an das Letzte aller Darstellung rührt, fällt das Grauen als irdischer Bestandteil ab. Daher bezieht der Genius auch etwas Befreiendes (Lovell, VII, 46) im Gegensatz zum Bundesroman, wo er bedrükkend und einengend wirkt.

Ein Rest alter Überlieferung ist im funkelnden Auge zu sehen (das flammende Auge Omars, „Abdallah", 4), der sich in die Romantik hinein als „stechender Blick" des Magnetiseurs fortgeerbt hat. Ebenso bedeutet das Auftreten des Genius in Verbindung mit Musik ein Erbstück, sowie ein gewisses Mienenspiel schon Requisit des Schauerromans war, das dann bei Tieck als Ausdruck der inneren Gespaltenheit fortgebildet erscheint. Die Kleidung Pietros entspricht noch der rosenkreuzerischen Ordensfreude. Dem Bundesroman entstammen außerdem die „verhüllten" Gestalten[1] („Pietro", „Abdallah"), das Verwandtschaftsverhältnis des Genius zum Helden (Omar-„Abdallah") und der Gegenbundesfürst Nadir.

Die Frau des Bundesromans hinterläßt in Tiecks Schaffen kaum einen Schatten. Die schwüle Erotik der Bundestochter fehlt. Nur Lovell kennt das französische Dirnenmotiv, gewinnt aber Kraft aus der Überwindung der Rosalinentragödie. Tiecks Auffassung von der Frau ist eine wesentlich verschiedene. Jenes Moment der Weiblichkeit, das Novalis anziehend erschien, kommt bei ihm kaum zur Sprache. Der Kampf zwischen männlichem und weiblichem Prinzip erscheint bei Tieck als einheitlicher Seelenkomplex des Helden. Er ist in der Zweiheit seines Wesens enthalten. Jene Sonderung in getrennte Personen, wie z. B. bei E. T. A. Hoffmann, tritt nicht ein.

Die Willensfreiheit des Helden ist durch seine Gespaltenheit eingedämmt. Daher fällt auch die Funktion der Bundestochter weg.

Das Weib steht für Tieck dem Urgrund alles Seins nicht näher

[1] Siehe Soden, „Aurora". Die weibliche Gestalt in der Kirche ist in weißen Schleiern verhüllt.

als der Mann, wie es sonst die zeitgenössische Auffassung war[1]. Im Gegenteil, die Frau ist phantasielos, sie fußt auf rationalistischen Standpunkten. Sie ist ganz an die Erde gebunden (siehe die Frauen in den „Wundersüchtigen"). Das Hinüberstreben ins Transzendentale und Göttliche, „diese innerste Federkraft der Seele" („Wundersüchtige", 25), erscheint bei Tieck als wesentlich männliches Problem.

Die blendendsten Frauengestalten sind die der übersinnlichen Formulierung: die grauenvolle Schönheit.

Tieck hat zwei derartige Gestalten zu besonderer Deutlichkeit herausgearbeitet. Die überlebensgroße Frau im „Runenberg" und Gloriana in der „Reise ins Blaue", ein Typus, der andeutungsweise bereits im Traum Ludwigs („Fremde", 148) auftaucht. Frau Venus (Tannenhäuser) bleibt schattenhaft. Nur ihr Reich wird aufgedeckt, und zwar in einer Weise, die auch ihre Gestalt mehr ins Grausige denn Sinnliche rückt.

An diesen Frauen verbindet sich der Eindruck der Schönheit durchgreifend mit dem der Furcht[2]. Und dadurch entsteht jene grausige, aber auch überirdische Schönheit. Sie haben den deutlichen Antagonismus alles Lebens in sich. Entzücken und Schauder fließt durcheinander. Buchmann (Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens, 178) sieht darin eine dämonische Verkörperung irdischer Lust mit dem charakteristischen Kostüm.

Ich glaube nicht, daß man berechtigt ist, Sinnlichkeit und Kehrseite als Wesentliches der Darstellung zu bezeichnen. Die Erotik der Bundestochter, die Idee mystischer Ehen kommt bei Tieck nicht zur Sprache. Er scheint vielmehr die durchgreifende seelische Umwertung auch hier einzusetzen. Schön und doch furchtbar geht zweifellos noch auf den Genius zurück mit der fortbildenden Absicht, eine Persönlichkeit mit gespaltenem Ich zu schaffen. Hinter dem überlebensgroßen Weibe, diesem begehrenswerten Irdischen von monumentaler Größe, steht das

---

[1] G. H. Schubert, Nachtseite, 331. Reizbare und kränkliche Frauen sind prädestiniert für Hypnose und Somnambulismus.

[2] Lovell, III, 146. Das Grauen vor der Schönheit verfolgt mich. — Reise ins Blaue, 93. Gloriana ist von „jener himmlischen Schönheit, daß jeder Sterbliche zittert".

Grauen des Übersinnlichen. Das scheinbar Vitalste hat denselben Untergrund.

Ich möchte auch den Hinweis auf Goethes Wilhelm Meister (IX, 259) meiden, dessen Gedankengang von ganz anderen Vorstellungen ausging, wenn er vom „Vorgenuß der Früchte" spricht, den der Traum der Jugend vorgaukelt und spätere Erlebnisse wie ein scheinbares Schicksal in die Jugend versenkt. Diese Verbindung ist äußerlich und lose. Die Frauen Tiecks sind kein sinnliches Erlebnis. Sie erwecken niemals die Vorstellung vom „Brechen der Früchte". Sie stehen in ihrer ganzen, scheinbar so greifbaren Schönheit dem Begehren so fern, daß jede erotische Regung sofort ins Übersinnliche hinüberleitet.

Das Weib wird Natur, es wird ein das Metaphysische verkleidender Gegenstand.

Neben dieser Umbiegung ins Weibliche steht die Gestalt des Magiers, der den Menschen seelisch beherrscht, noch in einer Linie mit dem Genius.

Sangersheim und Feliciano sind Cagliostro-Figuren. Tieck reiht die Gestalt des raffinierten Weltmannes, dessen Gehaben halb Glaube, halb Betrug ist, in die Kette der wundersamen Menschen ein. Das Doppelleben, das zweifache Gesicht dieser Erscheinungen bildet die Brücke. Hinter ihnen steht die Autosuggestion. Sie wollen über den Menschen stehen und sie glauben in vielen Augenblicken an ihre eigene Sendung. Dieses Hinübergleiten in jenen angekränkelten Seelenzustand, wo Betrug und Lüge hart an die Sicherheit des Glaubens streift (siehe Römer: „Geheimnisvolle"), gibt diesen Nekromanten eine rätselhafte Färbung und ihren inneren Zusammenhang mit Tiecks Dämonie. Schon der junge Mann vermißte dies an Goethes Groß-Kophta[1].

Der düstere und metaphysische Typus Andrea's (fortgebildet in Hoffmanns Drosselmeier und Meister Abraham) ist hier wieder erkennbar. Sangersheim steht ebenso verwirrt vor der Traumhaftigkeit seines Lebens wie Andrea, dem auf der Höhe seiner Macht das Bewußtsein einer größeren Kraft kommt, der wir zu-

[1] Tieck an Wackenroder (Frdr. v. d. Leyen, Wackenroder, Werke und Briefe, 86). Der Charakter des Cagliostro hätte auch wohl so gezeichnet werden müssen, daß der Zuschauer nicht so das Plumpe seiner Intriguen einsähe.

streben. „Lovell", III, 222. „Wenn ich oft das Heer der Sterne betrachte und mir dabei die Nichtigkeit des ganzen menschlichen Lebens einfällt, so möchte ich alle meine Pläne und Ideen aufgeben."

Die majestätische Seite des Magiers, die Verklärung dieser Gewalt hat Tieck in „Pietro" nur schwach herausgebracht, trotz eines sehr blendenden Vorgängers: E. T. A. Hoffmann. Der Magier bleibt der wundervolle Ausnahmemensch (Lovell, VI, 32), aber mehr jener der Seele, der das Sinnliche mit dem Jenseitigen verbindet, ohne die überraschenden zauberreichen Gesten des Archivarius Lindhorst (E. T. A. Hoffmann, „Goldener Topf")[1].

Zum überladenen äußeren Apparat hat Tieck dabei nicht gegriffen. Das Laboratorium Pietros ist eine bescheidene Werkstätte. Der Haupteffekt der Beschwörungsszene wird durch die Beobachtung des Himmels und seiner Veränderlichkeit erzeugt. Der Zauber vollzieht sich sozusagen in der Natur. Das Beleben der Geräte ist ein Bundesromansymptom, das Tiecks immer reger Lust, alles Ruhende in Bewegung aufzulösen, nur entgegenkam. Am stärksten fühlbar wird das rosenkreuzerische Laboratorium im dämonischen Hause Mondals („Abdallah", 108). Die Pracht der Teppiche ist Tradition, nur mit Verschiebung der Farbe[2]. An Stelle des Violett, das in der magischen Überlieferung gebräuchlich ist und das auch E. T. A. Hoffmann in den Elixieren (Mantel des Malers) beibehalten hat, tritt das Rot.

Die Magier der Jugendwerke sind entschieden erhabener gedacht, vereinigen aber noch vielfach eine starke Mischung von Überlieferung und neuer psychologischer Färbung. Es sind Greise[3] mit langem Bart, jene Prophetenerscheinungen, welche die Würde des Alters bereits mit der Nähe der Unendlichkeit umgibt. Vielleicht ist hier noch an die literarische Überlieferung der Greisenfigur aus der Anhängergemeinde Klopstocks und vor

[1] Für Tieck ist die Verbindung von sinnlichem Diesseits und vergeistigtem Jenseits das Wichtigste. Dies erzeugt die ungewöhnlichen Menschen .... „Wir übrigen stehen am Kreuzwege zwischen einem Heiligen und einem Wahnsinnigen" (Lovell, IX, 178).

[2] Siehe Theophrasti, Bombast von Hohenheim, Paracelsi genannt, Geheimnisse aller seiner Geheimnisse, Frankfurt und Leipzig, 1746.

[3] Verzauberter Wald, 204, 256. Greis Aldrovan. — Pietro, 309. Truggestalten der ehrsamen Einsiedler. — Abdallah. Der Greis Mondal.

allem an den würdigen Bundesoberen zu denken. Diese Propheten verkürzen sich die Zeit, indem sie mit dem Grausen und dem Schauder spielen. Sie muten wie knabenhaft empfundene Verkörperungen der Lust am Grauen an. Sie sind auch noch, wie die üblichen Geniusgestalten, den Gesetzen der Menschlichkeit entzogen, während Andrea, Feliciano, Sangersheim nicht frei von Erdenresten sind.

Die Bundestradition zeigt ein starkes Abfallen. Das verwandtschaftliche Verhältnis zum Helden unterbleibt. Sangersheim und Feliciano sind junge Männer, Gesetze der Menschlichkeit treffen auch sie. Tieck betritt damit den Weg zum Übermenschen. Vom Magier gelangt er zum Künstler und mündet von einer anderen Seite aus dort ein, wohin Heinse über den Weg des ästhetischen Immoralismus gelangte (siehe W. Brecht).

Es vollzieht sich eine Läuterung der Alchymie. Unter der Hand des Künstlers wandle sich alles zu Gold, sagt Sternbald. Für Tieck tritt der Künstler in den Kreis der großen Alchymisten ein, als größter Synthetiker: er schafft den Alltag um! Und so rücken die abseits gestellten Künstlernovellen, die man so überwiegend als Ergebnis historischer Studien zu betrachten pflegte, an den Kreis der Dämonie heran. Die Naturkräfte erfahren ihre höchste Veredlung durch den Künstler[1]. Die materialistische Tendenz, wertlose Metalle in Gold zu verwandeln, geht in die größte Verinnerlichung über. Die Teufelskunst des Mittelalters wird der Vergöttlichung teilhaftig.

Rambachs Spitzbubengeschichten der Knabenzeit Tiecks, an denen er selbst mitarbeitete, kennen noch die Betrügergestalt des englischen Alchymisten Dr. James Prince aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Noch das XIX. Jahrhundert kennt alchymistische Umtriebe. Inzwischen wurde der Künstler in Tiecks Schaffen zur edelsten Erscheinungsform des Genius, in dem Dunkles und Göttliches ruht, eine Gestalt, deren letzter literarischer Ursprung im Bundesroman liegt, deren Untergrund Betrug war und deren Vollendung Glaube heißt.

Mit der gleichen Absicht, mit der Tieck neben die glanzvolle

[1] Saint-Martin, „Irrtümer und Wahrheit" betrachtet den Künstler bereits theoretisch als denjenigen, der sich zum Herrscher der Natur aufschwingt.

Seite des Katholizismus auch die Nachtseite stellte, stehen neben Shakespeare und Camoëns die wahnsinnigen Malergenien: Eulenböck, Emmerich und Labitte[1]. Sie leben über Hoffmann bis zu Keller herab.

Die Deutung der Erscheinungen strebt auch hierin einer gewissen Rundung des Weltbildes zu.

Neben dem Magier steht noch eine Reihe ekstatischer Gestalten, welche teils der geheimnisvollen Seite der Überlieferung Rechnung trägt (z. B. Astrologen)[2], teils einem modernen Interesse entspricht: die Konvulsionäre.

Die Besessenen des Mittelalters erfahren eine Beurteilung von einem neuen Gesichtspunkte aus. Diese neue Art, Konvulsionen zu sehen, sie als Geistesepidemien der Menschheit zu betrachten, als Psychosen von riesiger Ausdehnung, welche die Massen zwangsmäßig ergreifen, bedeutet auch eine Rehabilitierung dieser Zustände. Gut und Böse erscheint als wertloser Begriff. Vor diesem Martyrium einer gläubigen Seele bleibt nur ein Werturteil bestehen: „Das Herz des Menschen ist eine wundersame Ware“ (Hanswurst, 104).

Ebenso überdeckt Tieck die einfache Gebarung des Kartenlegens (Dichterleben, Griechische Kaiser) mit dem leisen Schauder eines geheimnisvollen Hereinragens übersinnlicher Welten. Dem schauenden Gemüte breiten sich die Karten wie „Strahlen“ aus und formen sich „zum unsichtbaren Kunstwerk“ (Dichterleben, 590).

Neben dem Magier erscheint der Dienertypus besonders ausgebildet[3]: eine zwergenhafte Mißgeburt mit kabbalistischen Kenntnissen. Außer der kulturhistorischen Tatsache, daß die niederen Schichten des Volkes mit populären mystischen Schriften ungemein vertraut waren, spielte der Diener auch bei den Magnetiseuren eine wichtige Rolle. Die Stellung, die ihm der Bundes-

---

[1] Diese Gestalten scheinen noch in einen ernsteren Hintergrund zu weisen, als daß sie Minors Interpretation (Akad. Blätter, I, 139) „Eulenböck symbolisiert die Kunst des Trinkens“ erschöpfen dürfte.

[2] Wahrsagerin (Klausenburg), — Prophetin (Griechische Kaiser). — Dr. Wenzesla Astrolog (Griechischer Kaiser).

[3] F. J. Schneider, Freimauerei. — Siehe Wilhelm Josephi über den tierischen Magnetismus als einen Beitrag zur Geschichte der menschlichen Verirrungen. Braunschweig, 1788, Seite 93, 95.

roman zuteilt, läßt Tieck entfallen. Beresynth (Pietro) erscheint mehr als äffender Schatten des Meisters denn als Verlocker des Laien.

Tieck verbindet diese Figur gerne mit einem Motiv der Elfensage: dem boshaften und mißgünstigen Gnomen. Die körperliche Mißbildung bedeutet für ihn ein ganz besonderes dämonisches Ausdrucksmittel. „Elfen", 373, „Blaubart", 223, „Alte v. Berg", 240, „Reise ins Blaue", 177 usw. zeigen uns die dumpfe unterirdische Gebundenheit dieser Figur an eine „melancholische Gegend". Sie sind rein örtlich durch den Zusammenhang mit den düsteren Bereichen der Erde gekennzeichnet. Trotz einer scheinbar ganz gewöhnlichen Abstammung scheinen sie doch alle von einer anderen Welt zu stammen und daher gewisse taschenspielerartige Fertigkeiten der Täuschung und des Irreführens zu besitzen. Sie zeigen in Hannes („Reise ins Blaue") in einer gewissen Vollendung ihr mißgünstiges Gesicht — Heines Rationalistengestalt wird zur dämonischen Fratze. Der Haß Tiecks gegen diesen „Zigeuner der Literatur" ist hier besonders produktiv geworden.

Die Häßlichkeit an sich wird in Pietro (Beresynth und die Alte) geradezu verklärt. Sie sind „die Kabinettstücke der Natur" (Pietro, 338). Tieck stellt sie als ein außergewöhnlich vollendetes Produkt der unheimlich wechselnden und tückischen Seite der Natur dar. Die Nacht wird lebendig, sie gewinnt Gestalt. Es wird hier besonders der eine Umstand fühlbar, daß die ganz großzügige Häßlichkeit eine positive Kraft in sich hat, rein durch das Gefüge der Linien. Sie ergeben das kaum zu fassende Wechselspiel von grausiger und lächerlicher Verzerrung.

Das Groteske der Häßlichkeit war lebendig in Rabelais und Jean Paul, wo die Mißgeburten das Ideal des Dr. Katzenberger sind. Ich möchte für Tieck aber ganz besonders auf Buchmanns Hebbelzitat (Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens, 185) verweisen, das neben der Tradition des Märchens ein kindliches Verfahren betont, welches für ähnliche seelische Dispositionen von großer Wichtigkeit erscheint: die Freude an der scharf umrissenen Häßlichkeit. Das unbedingte Lustgefühl an ihrer Darstellung scheint einen typischen und sehr merklichen Untergrund an Furcht zu enthalten, wie es aus Hebbels eigener Beobachtung hervorgeht.

Eine weibliche Parallele ist die Gestalt des zauberhaften alten Weibes. Das Grauen schlägt hier merklich in Ekel um (siehe Antonio im Hause der Alten, „Pietro")[1]. Es stammt aus dem gewöhnlichen Leben, es scheint uns tausendfach zu begegnen und ist doch ungewöhnlich. Die schärfere Charakteristik der äußeren Erscheinung verankert es auch stärker als alle anderen Gestalten in den Alltag, und doch scheint es für Augenblicke wieder ganz ins Irrationale aufzugehen.

War die Dienergestalt mehr ein Häßlichkeitsbild der Märchenphantasie, so ist das alte Weib eine dämonische Ausgeburt des Alltags. Es ist bereits in den frühesten Werken Tiecks eine grausige Alltagserscheinung[2].

Die Verbindung mit dem Helden weist mit Vorliebe auf die Kindheit zurück. Aus der hilflosen und geängstigten Phantasie des Kindes scheint der Schauder vor diesen alten Frauen zu kommen, deren Altersverzerrungen und Sonderbarkeit (heiserer Husten, Scharren der Füße, Höcker usw.) bereits die kindliche Vorstellungskraft ins Metaphysische lockt. Die Wirksamkeit dieser seltsamen Mischung der Gesichtszüge war für Tieck eine so mächtige, daß er Hexen und Furien in diese Figur ummodelte[3] und am Wege der grotesken Realität eine stärkere Wirkung erzielte, als es die Tradition vermochte. Ein Beleg dafür ist Immermanns Brief vom 7. November 1834, der anläßlich einer Macbeth-Aufführung an Tieck berichtet: Die Hexen wurden nicht als Furien, sondern als häßliche, ekelhafte, alte Weiber gespielt, wo mir dann wenigstens die Genugtuung wurde, daß, während jene Gestalten in der Regel Lachen erregen, diesmal ein rohes Sonntagspublikum dem alten Weibergekreische so stille zuhörte, als säße es in der Kirche.

Aus der literarischen Tradition ist noch eine Reihe von Gestalten erwachsen, deren geheimnisvoller Charakter für Tieck

[1] Auch der Alkoholismus wird einbezogen. Der berauschte Feliciano und die trunkene Alte (Wundersüchtige, Pietro) entwickeln eine schaurige Lebendigkeit.

[2] Blonde Ekbert. — Blaubart (Machthilde). — Runenberg. — Hexensabbath (Gertrud). — Liebeszauber usw. — Lovell (Grauen vor der gealterten Comtesse Blainville).

[3] Reise ins Blaue, 133. Eine Menge alter gespenstiger Weiber — Unterirdische — kommen zu dem Kind in die Stube.

bedeutungsvoll war. Das durchgreifend Verbindende mit seiner eigenen Produktion liegt im nie vollständig Definierten der Figuren. Sie bieten nur Anhaltspunkte der Wirklichkeit und lassen sofort eine Menge von Vorstellungen zu einer jenseitigen Welt aufsteigen, in die man schaudernd eingeht, da man kaum ihre leisesten Umrisse erkennt. So z. B. der ruhelose Tote, „der graue Mann" („Abendgespräche"), den aber Vittoria (Vittoria, 69) auch wieder als Ausgeburt ihrer Angst bei Tag im Zimmer hinter sich zu bemerken glaubt.

Buchmann führt den „Grauen" (Seite 209) auf den Satan zurück und erblickt in dieser Gestalt sozusagen das christlich mittelalterliche Prinzip des Bösen. Ich vermag genaue Linien dahin nicht zu unterscheiden. In der Verwendung des Dichters wird nur so viel klar, daß der graue Mann, der Unbekannte usw. immer eine plötzlich vorhandene Verkörperung von nicht zu Ende gedachten Gedanken ist, ein Abbild des Unterbewußten von minutenlanger Lebensdauer. Die Plötzlichkeit des Dastehens, die Unmöglichkeit, die Gestalt ganz zu begreifen und ihr rasches Verschwinden gleich einem Traumbild, ist das schaurige Moment ihrer Erscheinung. So steht plötzlich der Unbekannte neben Christian, der im Grunde die Gedanken des jungen Mannes offen zu Ende denkt, so taucht im „Alten v. Berg" der Fremde auf, so führt der Schutzgeist die Gräfin scheinbar in jene Gefilde hinüber, in denen sie eine volle Harmonie erhoffte. Typisch bleibt: sie reichen alle der Sehnsucht die Hand und reißen die Menschen hinter sich her, scheinbar dem Lande ihrer Triebe entgegen, wie der Rattenfänger in „Eckhart". Ob hier ein ausgesprochen böses Prinzip gedacht ist, — es wäre ein vereinzelter Fall bei Tieck — vermag ich nicht zu erkennen, nur so viel, daß eine literarische Gestalt als Verkörperung des triebhaften, lauernden Grauens in den Menschen gebraucht wird[1].

Das rätselhafte und unmotivierte Auftreten kannte zwar auch der Schauerroman, für den es vielfach eine bequeme Tech-

---

[1] Die Gestalt ging auch in die primitive psychologische Forschung der Zeit ein. So berichtet Moritz, Magazin, II, 2. Stück, Berlin, 1784, Seite 14 „von der sonderbaren Wirkung der überspannten Einbildungskraft einer Magd", die am hellen Tage den grauen Mann sah, der sie wiederholt aufforderte, ihm in bestimmte Gassen zu folgen.

nik der Figuren bedeutete. Bei Tieck verschiebt sich dies zu einem Darstellungsmittel besonderer, schwankender Lebendigkeit.

Als reine Überlieferung stellen sich eine Reihe magischer Gegenstände dar, denen teils zitierende Kraft[1] innewohnt, wie z. B. bei Hoffmann, Hebbel usw., teils der Symbolwert eines übersinnlichen Erlebnisses[2].

Es tritt immer das in den Vordergrund, was Strindberg zusammenpreßte: bange — nicht vor dem Tode, aber vor dem — Andern! Dem Unbekannten! (Nach Damaskus). Diese seelische Ausschrotung der vorhandenen literarischen Figur, das Umbiegen des technischen Behelfes in einen seelischen, läßt die Verwendung der Gestalt weniger befremdend erscheinen. Tiecks Spott richtete sich gegen den deus ex machina des Schauerromans, nicht gegen das Unbekannte an sich (siehe Buchmann, Helden und Mächte, 194, der hierin eine Inkonsequenz des Dichters sieht).

Hier ist Tieck mit dem Marmorstück, das Christian aus den Bergen nach Hause bringt, bis zur eigenartigsten Steigerung gegangen. Die magische Rose (Pokal), die neben dem Pokal niederfällt, als Rest der geheimnisvollen Handlung leitet schon zu den okkulten Phänomenen der Materialisation hinüber. Der Pokal an sich ist ein Requisit der rosenkreuzerischen Literatur, so wie glänzende Spiegel, Becher, Kristallschalen immer ein Behelf künstlich erzeugter Visionen waren[3]. Es fließen hier von vielen Seiten die Linien zusammen, so daß kaum zu entscheiden ist, ob Tieck durch alte mystische Überlieferung oder durch zeitgenössische magnetische Gebarung vorwiegend angeregt wurde. Als zweifellos ist nur die vorliterarische Existenz erkennbar.

Ein altes Bundesromanmotiv enthält in dieser Beziehung „Abdallah“. Die Palmblätter sind Bundesschriften, wie sie den Adepten der Orden zur Orientierung und Ausbildung übergeben wurden. Als Bundesschriften dürften ja auch schon die „unverwelklichen Blätter“, die pietistischen Bekenntnisse der

---

[1] Blaubart: bleierner Kopf, goldener Schlüssel. — Fortunat: Säckel und Hut. — Tonelli: magische Wurzel und Stein. — Verzauberter Wald: der magische Zweig.

[2] Elfen: magisches Goldstück. — Runenberg: Marmorstein.

[3] Bei Cardanus ist das Schauen in den Wasserspiegel bauchiger Gefäße — siehe Wundersüchtige — Gastromantie genannt, vielfach beschrieben.

schönen Seele im Wilhelm Meister zu bezeichnen sein. Bei Tieck und auch bei Hoffmann enthalten sie wichtige Enthüllungen.

Ihre dämonische Natur ist bei Tieck noch deutlich greifbar. Sie „rasseln" zu Boden nach der Lektüre — das typische Bewegungsverbum für den gegnerischen Drachen, den nur Tiecks allerfrüheste Arbeiten kennen.

Der Zeit entsprechend, die von neuem mit Interesse für übersinnliche Dinge gesättigt war, arbeitet Tieck mit dem alten Apparat von Zauberei, wie er ihm auch besonders durch die Volksbücher nahegerückt war. Es bedeutet dies neben dem Bundes- und Schauerroman einen Einschlag älterer volkstümlicher Herkunft. So z. B. die Zaubereien Vinfredas in Genoveva, Malegys in den Haymonskindern, der Zaubertrunk im Reh, — während die Elixiere in „Pietro" und dem „Alten vom Berge" mehr den Anschein von Tinkturen alchymistischer Herkunft haben.

Die wirksame dämonische Form der Beschwörungen erscheint nach Ederheimers Untersuchung aus dem Sprachgebrauche Jakob Böhmes gedacht. Tieck hat Böhme benutzt, aber nicht verarbeitet. Daß er (Ederheimer, 31) aus Böhme kein System erarbeiten konnte, kann im ganzen Zusammenhange seiner Dichtung nur bedeuten, daß er keines wollte[1]. Sein ganzes Vorgehen ist unsystematisch, nur dem einen Gedanken der Auseinandersetzung von Diesseits und Jenseits untergeordnet.

Ebenso geläufig — den Symbolgehalt der Worte ausnützend — ist Tieck das Horoskop, das Wahrsagen, Hellsehen und der Magnetismus. Nicht nur der Bundesroman war wirksam, noch 1816 ließ der Erlanger Professor J. W. Pfaff eine Astrologie erscheinen. Man stand auch zweifellos noch unter dem Eindruck der Wahrsagekünste einer Madame Lenormand und zeitgenössischer spiritistischer Fragen (siehe Ringseis' Erinnerungen).

Tieck schöpft aus verschiedenen Zeiten und Anschauungen; er schließt sich in diesem Sinne keiner Weltdeutung an, er entnimmt den verschiedensten das brauchbare Material und

[1] Wie sehr das Grauen Tiecks eine Spielart seiner Gläubigkeit war, zeigt ein Ausspruch über das eigene Böhme-Studium: Indes bin ich auch von ihm abgekommen, seit ich erkannte, daß auch er willkürlich abschneide, ohne seinen Luzifer mit Gott ausgleichen zu können (K. II, 174).

erreicht dadurch eine möglichste Vielgestaltigkeit seines dämonischen Ausdruckes. Dem „schauenden Gemüte“ breitet sich schließlich alles zum unsichtbaren Kunstwerke aus.

Tiere und Gegenstände sprechen. Gozzi, Ben Jonson und der Schauerroman kennen eine übernatürliche Bewegung für beide. Ben Jonson dürfte des eindringlichen Studiums halber und des schärferen Umrisses seiner Kunst wegen am nachhaltigsten gewirkt haben, um so mehr, als Zerbino, eine Arbeit dieses Zeitraumes, am weitestgehenden damit arbeitet. Eine harte Abgrenzung erscheint mir aber nicht möglich. Anregung von verschiedensten Seiten war vorhanden. Tieck ist mit dem sprechenden Braten bereits Maeterlinck's Weg zum sprechenden Brot gegangen. Und dieses Auflösen der materiellsten Existenzen in vergeistigte erscheint mir im Zusammenhange aller Beobachtungen als das Wichtigste daran.

Von Geistererscheinungen macht Tieck einen kargen Gebrauch im Verhältnis zur sonstigen romantischen Dichtung sowie zur Modeliteratur. Abgesehen von Alfieri („Vogelscheuche“) ist keine Gestalt von deutlichem Umriß erkennbar. Wassergeister, Riesen („Melusine“), Bergelfen und Waldfeen („Reise ins Blaue“, „Mondsüchtige“), Hexen („Vittoria“, „Liebeswerben“) tauchen nur als Beiwerk flüchtig auf.

Auf das geringe Treiben der Elementargeister verwies schon Buchmann (Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens, 218). Im Grunde lag Tieck das philosophisch-theoretische Beseelen der Natur nicht. Sie ist immer nur Ausdrucksbereich seiner Seele und ihrer Schwankungen. Die Verlebendigung des Baumes durch die Dryade und dergleichen steht ihm fern.

Er scheidet sich hierin auch deutlich von der Schauerliteratur seiner Zeit, welche ungemein viel mit Geistererscheinungen arbeitet und in einer sehr drastischen Art. Der Genius Amanuel (K. Grosse „Der Genius“) tritt mit leisem Geräusch und Leuchten der Gegenstände auf. Geflüster und Ächzen geht ihm voraus, aus Dunstschwaden formt sich seine weiße Gestalt[1]. Mit diesen

[1] Grosse „Genius“, I, 37. Ein gewisses Wallen und Wehen verkündigte mir die Annäherung eines Wesens höherer Art. — I, 290, I, 301. Eine Fensterscheibe kracht, die Lichter erlöschen mit Knall, ein Feuerklumpen zündet sie wieder an, Türen öffnen und schließen sich usw.

Feuererscheinungen und Dunstgebilden, welche bei Tieck nur im Abdallah (magische Schlucht) zu beobachten sind, mit dem geheimnisvollen Öffnen und Schließen der Türen arbeitet auch Spieß.

Diese Geister spielen samt und sonders eine Führerrolle. Sie warnen und beraten. Die Geister der Spieß'schen Romane sind sogar von ausgesprochen erotischer Färbung. Sie raten zur Entführung, sie geben Liebesmittel, sie üben geradezu ein Kupplergewerbe aus[1]. Spieß wird seinen moralisierenden Absichten durch den Schlußschnörkel gerecht: die Werke des Petermännchens haben keinen Bestand und verfallen dem Teufel[2]. Auch Cramer bleibt nicht zurück. Seine Geister beraten und schützen die Unschuld. Schlüpfrige Situationen müssen gehäuft werden, um die Geister zur Aktivität gelangen zu lassen. Dann erschauert der Schutzgeist, und die Gebeine der toten Mutter werden heftig erschüttert (Lilli von Aarenstein, 41).

Von all dieser Handgreiflichkeit und Weltlichkeit findet sich in Tiecks Schriften nichts. Das nichtgestaltete, nur fühlbare und nicht greifbare Überirdische steht so sehr im Vordergrund, daß der derb gezeichnete Geist nur ein ganz unzulänglicher Behelf wäre. Für Tieck handelte es sich auch nicht um Geisterglauben und Schreckgestalten, nicht um Handlungen der jenseitigen Welt, nicht um geschickte Täuschungen, sondern um die vielen huschenden Reflexe der Unendlichkeit in unserer weltlichen Begrenzung. Deutliche Manifestationen der Seele scheinen Tieck für wenige vorbehalten („Schutzgeist", 77).

Nicht nur der Schundroman kannte die greifbaren Geistererscheinungen. In ernsten Kreisen, wie in dem Justinus Kerners,

---

[1] Ch. H. Spieß, Petermännchen. — I, 26. Der Geist rät zur Entführung. — I, 50. Er leistet Hilfe bei der Niederkunft der Frau Waldeichens und verschwindet mit dem geheim geborenen Kinde. — I, 95. Er wird Anlaß zur Verführung Klaras. — I, 134. Er gibt Rudolf Mittel an die Hand, um Euphrosine zu überwältigen usw. — Siehe auch Geheimnisse der alten Ägypter.

[2] Ch. Spieß, Vorwort zum Petermännchen, 12. November 1792. Ich ließ Geister und Teufel in meiner Geschichte auftreten, weil Erfahrung mich belehrte, daß all dergleichen Geschichten etwas Anziehendes für die menschliche Einbildungskraft haben und ich gerne häufig gelesen zu werden wünsche, um häufig nützen und bessern zu können.

wird sachlich die Möglichkeit erwogen und werden die Aussagen der Seherin von Prevorst gläubig hingenommen. Der graue Mann bei Tieck entspricht in seiner äußeren Erscheinung ihren Angaben. Nur unselige Geister können sich hörbar und sichtbar machen. Sie haben noch genügend „Nervengeist“[1] in sich, um den Kontakt mit der Erde zu erlangen (Seherin von Prevorst, 22). Die Seherin erzählt weiter: Ihre Gestalt ist immer so, wie sie wohl im Leben war (siehe auch Swedenborg), nur farblos, grau: so ist auch ihre Kleidung... Töne... verschiedener Art bringen sie zustande (Klopfen, Rauschen, Seufzen usw.)... Sie sind auch imstande, selbst schwere Gegenstände zu bewegen usw.

Auch der „Schutzgeist“[2] entbehrt der schicksalhaften Färbung. Seine vorliterarische Existenz reicht auf Cardanus zurück, der vielfach vom Spiritus familiaris spricht, ebenso Paracelsus, der ihn Flaga nennt. Ohne zwingenden Anlaß der Darstellung ließe sich bei dem Spiegelbild der buckligen Schwester („Klausenburg“) auch noch an die Evestras des Paracelsus (De signatura rerum lib. IX) erinnern, welche die Fähigkeit haben, aus dem Körper herauszutreten und im Spiegel oder Kristall zu erscheinen.

Tieck mag sie gekannt haben. Zwingend erscheint die Annahme nicht. Die Darstellung ist nicht so eindeutig, daß man unbedingt eine literarische Verkettung annehmen müßte.

Tieck geht über die typische Betrügerei und die erotische Ausnützung der Bundesromane und der Wielands hinaus[3]. Schneiders kulturhistorischer Hintergrund genügte für den Unterhaltungsroman. Der kluge Emissär war aber entwicklungsfähig. Er wird zum Übermenschen, er reicht im Künstler an die Gottheit heran, die alles Grauen in Lust auflöst. Tieck überwindet damit

---

[1] Im allgemeinen steht auch Schubert noch immer auf dem Standpunkt der Trennung von Geist, dem rationellen Faktor, von Seele und von Nervengeist, einer tierisch-unrationellen Kraft. So wird z. B. das Kontrahieren der Muskeln als Funktion dieser Kraft erklärt.

[2] Hier liegt außerdem ein ganz reales Moment einer Kindheitserinnerung vor: das kostbare Gebetbuch der Mutter, das der Knabe mit Scheu bewunderte (K. I, 11), geradezu wie ein Symbol der jenseitigen Welt.

[3] Tieck erhob wiederholt Protest gegen Wieland, dessen Ausdruck der Sinnlichkeit ihn abstieß. — K. II, 182. Er erhebt auch in der Einleitung zu den Schriften von J. M. R. Lenz gegen ihn den Vorwurf der schlechten Shakespeare-Übersetzung.

die Gebundenheit des Dichters, dessen Schaffen für Schelling noch „unfrei“ hieß.

Der mystische Gehalt des rosenkreuzerischen Romans war das Verbindende und floß zusammen mit dem Wundersamen der Naturphilosophie und der Volksbücher. Die realen Verhältnisse der Bundesliteratur wiesen auch in verstärktem Maße immer wieder auf den Alltag zurück, den Tieck seiner Dämonie einzuverleiben versuchte.

Im Prinzip trennte ihn von dieser Literatur schon rein ihre Nützlichkeitstendenz[1]. Die angedeutete Art und Weise, in der sich Tieck die Schauerliteratur zurechtbog, die Art, wie er sie beseelte und dämonisierte, wie er Vorhandenes zum Eigentum umbaute, dürfte auch weiterwirkend für E. T. A. Hoffmanns Schaffen nicht bedeutungslos sein[2].

[1] Siehe Günther, Rom. Kritik und Satire.

[2] Einer noch im Manuskript liegenden Arbeit Dr. M. Pirkers entnehme ich verschiedene Hinweise auf die Bedeutung Tiecks für Hoffmanns Dämonie.

V. Schluß.

Das Glück wissenschaftlicher und philosophischer Erkenntnisse genügte Tieck nicht. Kants Kritizismus war ihm als philosophisches System persönlich nicht nahegegangen. Die Wolff'sche Philosophie mit der Zuversichtlichkeit ihrer Systematik hatte in Halle seine Zweifel nicht geklärt[1]. Das XVIII. Jahrhundert hatte den Kosmos geordnet und erklärt, mit Ausschaltung der metaphysischen Materie. Und Tieck sah hinter dieser Welt noch ein ganzes vergessenes Chaos — das Irrationale. Er fühlte es in sich, dieses „Ich und Du", wie Runge (Schriften, II, 208) es nannte, und daher war es sein Lebenskampf.

Seine Sinne setzten sich mit der Außenwelt auseinander, die zu sein schien, was sie nicht war. Er blickte hinter die Körperlichkeit der Dinge und sah das Versagen der Naturwissenschaften, die zwar die Phänomene, nicht aber ihren letzten Ursprung erkannten. Der seelische Antagonismus beherrscht Tiecks Denken und Schaffen. Er gießt sich in alle Formen. Nach altem Muster kleidet sich der Zwiespalt seiner Seele sogar noch in die Idylle („Almansur").

Seine Jugend arbeitet mit dem Pathos der heftig bewegten Linie. Sie löst die Dinge in Irren und Hasten auf. Sie jagt Schatten um Schatten über die Gegenstände. Sie entkleidet den Baum, den Fels, das Tier seiner Körperlichkeit. Sie entmaterialisiert die Natur und löst sie in Not und Grauen der Seele auf. Diese Natur ist nicht real, sondern ein Spiel von persönlich gefärbten Erinnerungen. Sie hat das Pathos des Rausches. Sie und die Tiere haben

[1] K. I, 133. — Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe. 341... daß mir nie um das Denken als solches zu tun gewesen ist; die bloße Lust, Übung und Spiel der Ideen, auch der kühnsten, ist mir uninteressant. — 585. Sie müssen nie ein dialektisches Entwickeln, eine philosophische Kunst von mir erwarten.

keine organischen Gesetze. Naturalistische Darstellung war Tieck kein Bedürfnis. Und sie fehlte ihm auch immer und überall zum Realisten. Er ist so wenig Realist, als er je wirklich nicolaisierte. Diese Art der Darstellung, wie z. B. die Otto Ludwigs, bleibt seinem Wesen immer verschlossen. Sein Naturgefühl hat nur Stimmungswert, ein philosophisches System steht nicht dahinter.

Aus diesem unendlich Wandelbaren der Erscheinungen reißt Tieck stehende Symbole.

Die Helden seiner Jugend sind jung. Sie sind keine märchenhaften Sonntagskinder. Das Wunderbare fällt ihnen nicht in den Schoß. Sie sind keine Träumer, die blind an der Welt vorübergehen. Tiecks Sinne waren zu lebendig. Sie tragen zur inneren Unrast die äußere, so wie Tieck innere Vorgänge an sich gerne nach außen projiziert. Sie kämpfen mit der Wirklichkeit und suchen nach einem Übersinnlichen. Der Dualismus von Mensch und Außenwelt erneut sich noch in jeder Geste. Alles Umliegende ist noch zu eroberndes Land. Sie tragen an überreifem Glück und an übergroßem Leid. Alles zählt nur nach Momenten. Sie gehen dieser Welt verloren und tauchen in jene göttliche Torheit unter, bei der die Frage offen bleibt, ob sie sich vermindert oder nur der Gottheit genähert haben.

In das Bewegungspathos fallen besonnenere Momente. Tieck hat allmählich nicht mehr das Bedürfnis, von jedem Gegenstand in freudigen Ewigkeitsschauern zurückgeworfen zu werden. Größere Erkenntnissicherheiten kommen über ihn.

Jung hatte er die bürgerliche Welt negiert.

Aber auch hier war Schrecken und Abgrund. Und langsam wühlte er aus ihren Scheinwelten der Harmonie und der Gelassenheit das Wundersame. Hatte er vorerst die Natur dämonisiert, dämonisiert er jetzt die bürgerliche Welt.

Die Helden sind nicht mehr so jung. Es sind reifere Männer, durch Titel und Amt bereits der bürgerlichen Welt eingeordnet. Es peitscht sie kein Dämon mehr, er wühlt beherrscht in ihnen. Sie tragen schwer an „jenem geheimnisvollen Gelüste, aus Furcht, Grauen und Mitleid gemischt" (Dichterleben, 12). Sie hegen dieses Dämonische in sich, wie einen verwunschenen Garten. Ihre Geste ist zurückhaltender, verschlossen und nicht mehr so ausladend wie früher.

Junge Männer mit der ekstatischen Note sind dort und da noch Gegenspieler. Sie sind die Sackgassen des Lebens.

Tieck geht mit Vorliebe den stillen, krisenhaften, inneren Auseinandersetzungen nach. Das Gewöhnliche, der Alltag wird zum Wunder. Er enthält genau so seine dämonischen Steigerungszustände. Hinter der Leblosigkeit der Dinge steht gespenstige Unruhe. Der Trug der alltäglichen Erscheinungswelt zerfällt. Der einförmige Kreis der Uhrbewegung wird qualbetont („Lovell", 17). Das Verlöschen der Kerze macht erstarren („Abendgespräche", 70), die Abreise, das Packen der Koffer bekommt die Trostlosigkeit des Abschiednehmens („Lovell", VII, 57). Und hier liegen bereits die verbindenden Fäden zur späteren Dichtung. Schon Lovell und Emil („Liebeszauber") kennen das Grauen der Tagtäglichkeit und der Gesellschaft.

Das alte Wohnzimmer wird plötzlich fremd und eng („Wundersüchtige", III), die Glocke im Haus tönt geheimnisvoll („Alte vom Berg", 303), das Organ der Sängerin bekommt etwas Seltsames im Klang, das Weinen wird ein Wunder („Alte vom Berg", 376). Der Dämon sitzt hinter dem Spieler („Sommerreise", 168). Die alte Frau träumt Wunder ihrer Kunstkennerschaft, der Theologe die des Abenteurers („Wunderlichkeiten"). In den Bergwerksbetrieb zieht der Schauder ein. Das Dasein, der Besitz wird diesen Menschen gespenstig. Sie können es nur in Geduld und Arbeit ertragen. Sie tragen Tod und Grauen in sich. Der Dunst der Verwesung verfolgt sie („Alte vom Berg", 232, 275, 336). Die Lovell-Stimmung kehrt wieder.

Die Bildungsreise nach Italien wird zu einer Irrfahrt über verfallene Höfe, Schutthaufen, Tümpel mit Entengrün und allerliebste Pavillons, in denen der vermorschte Fußboden einstürzt.

Das Leben wird ein zartes, geheimnisvolles Gewebe. („Alte vom Berg", 365). Selbst dem Charlatan erscheint es zuletzt nur wie ein Traum („Wundersüchtige", 187).

Es kommt das Interesse an seelischen Krisen. Die Psychose löst den Wahn ab. Die Seelenzustände des Zwischenreiches von gesund und krank ersetzen mehr und mehr die tobenden Wahnszenen. Tiecks Jugend verzweifelte. Und dann lernte sie langsam Todessehnsucht und Heiterkeit nebeneinander tragen: das Wundersame aller menschlichen Zwiespältigkeit.

Das Thema bleibt. Nur der Schauplatz hat sich gewandelt. Die Ereignisse spielen sich mehr innerhalb der vier Wände ab. Die Natur rückt an den Rand der Erzählung. Sie ist bereits Domäne des Grauens. Mit der Sicherheit des Besitzes kehrt sie in den späteren Novellen in kargerem Ausmaße wieder, oft mit der Knappheit einer aus dem Ganzen herausschneidbaren Regie bemerkung. Als krause Ornamente finden wir das „Weinen des Baches" wieder („Reise ins Blaue", 206), das „ewige Gebirge", die „dichtvergatterten Zweige" („Reise ins Blaue", 175) und die Wolken, die „Spaßmacher der Erde".

Die dramatisch bewegte und aufgepeitschte Erzählung geht in grübelnden Dialog über, die Ratlosigkeit äußerer Bewegung in innere Aktivität. An Stelle fortschreitender Handlung tritt eine monotonere Bewegung. Das Zwangsmäßige der Jugend fließt in grübelndes Denken über. In der Jugend, in der Zeit überwiegender Naturdämonie, war das Grauen ein Ausnahmezustand. Es war ein Rauschbedürfnis vereinzelter Menschen. Es war vielfach ein Abweg, man ging zugrunde. Tieck war damit der Lösung des Problems nicht nähergekommen.

Die Ausnahme wies sich dem Suchenden als Weltgesetz.

Es vollzieht sich der Übergang von der Sage, der Legende und der Natur in den Alltag. Das romantische Land erweitert sich. Transzendentes steht hinter allem. Das gibt dem Grauen Tiecks seine unabänderliche Melodik.

Wo „das blöde Auge gar nichts oder nur Gleichgültiges erschaut", entwirren sich Wunder. Dies ist die Umwertung des bürgerlichen Alltags ins Metaphysische, die Einverleibung in Tiecks Dämonie (Wendepunkttheorie). Es war dies ein Umstand, der sogar Köpke (II, 45) als befremdende Änderung in Tiecks Richtung erschien. Der Dichter ist um das realer geworden, daß er nebenher auch ruhig von der Kuh spricht, die den Hausstand mit Milch versorgt („Reise ins Blaue", 76). Zum Realisten wie Otto Ludwig fehlt ihm noch immer das sachliche Interesse am Milieu. Die Knabenzeit hatte an Realismus überboten, was der reife Mann nie mehr aufbrachte: die Verwendung des Berliner Dialektes zur Darstellung der niederen Stämme („König Braddeck"). Die späteren Jahre streben nur mehr einer Empirie zu:

der Ironie[1]. Hat vorerst der Organismus bis zum Zerbrechen das Übersinnliche zu erleben gesucht, wächst jetzt der Intellekt in metaphysische Welten. Nicht die Gedanken, nur die Lebensstadien grenzen sich gegeneinander ab: der unverbrauchte und der müdere Organismus[2]. Der eine durchquert rastlos die Natur, der andere baut innerhalb des Zimmers seine Gequältheit aus. Die Geste wird eine andere. Die krause Linie bekommt vielfach eine härtere Fügung. Das Suchende bleibt. Die Objektivität ist eine scheinbare. Dies war Tiecks Wendepunkttheorie.

Er erkennt in der Welt ein Prinzip: das Irrationale![3] Und eine Erscheinungsform der suchenden Seele: das Grauen! Und diese Allgegenwart des Jenseitigen macht das Schaurige und unstet Schwankende aus.

Tiecks Weltbild rundet sich. Hat er erst die Banalität der mitteldeutschen Landschaft ins Dämonische gehoben, löst er jetzt die Tagtäglichkeit ins Wundersame auf.

Die Natur, das Menschliche, der Zufall fassen das Göttliche in sich. Daher kommt Tieck auch nie in die Lebensverneinung.

Hat er jung nur in sich gesehen, sieht er jetzt auch um sich. Seele und Natur, Einsamkeit und Maskenfeste werden zum Gefäß des Transzendenten.

Nicht nur der Einzelne, Völker, Zeitalter scheinen davon gesättigt („Schutzgeist", 61). Aus der Seele der Renaissancemenschen, den Typen befreiter Persönlichkeit, schält er den letzten Kern ihres Wesens: die Furcht, das Leid und die Sehnsucht nach dem Wunderbaren.

Damit legte Tieck die Feder hin und hat nur mehr Greisenarbeit geleistet: theoretische Kommentare und Ausgaben letzter Hand.

---

[1] Das Suchen nach Bewußtsein, nach dem Überdendingenstehen, das Theoretisieren ist typisch. Es keimt außer aus dem Berliner Milieu noch aus der Furcht vor dem urteilslosen Dilettantismus.

[2] Wundersüchtige, 24. Es fragt sich, ob denn nicht ein ganz umgekehrtes Verhältnis erscheinen wird, daß alle jene Wunder, welche unsere unerfahrene Jugend reizten, uns gleichgültig oder lächerlich werden und wir das echte Wunder da wahrnehmen, wo das blöde Auge nichts oder das Gleichgültige erschaut.

[3] Wüstling (W. Lovell, 72) nennt Lovell berechtigt einen philosophischen Roman, es war bereits ein Nachdenken über die letzten Dinge.

Die Dämonie und die ihr zugrundeliegenden Phänomene waren das Treibende für Tiecks Weltdeutung. Aus der überstürzten Hast lernte er erkennen, daß unser Innerstes selbst für uns in einer unendlichen Ferne steht und daß uns die Seele nur selten ganz nahe und wahr wird.

Die Grenzen von Diesseits und Jenseits hat Tieck nie ganz aufgehoben. Sie schienen ihm zu flüssig. Es gibt kein anderes Erkennen, als „indem sich ein Geheimnis in ein höheres auflöst" („Reise ins Blaue", 186). Die Erde gibt nur Symbole des Irrationalen und läßt einen rätselhaften Rückstand.

Tiecks gläubige Veranlagung, die unter der kritischen Belastung des XVIII. Jahrhunderts nie zu ihrer ungehemmten Geltung kam, mag vielfach die gewaltige Unterschicht seiner Angst bilden. Sein Gottesproblem mit dem Eudämonismus nordischer Frömmigkeit und dem gequälten Gespensterwesen scheint viel mehr unterstrichen werden zu müssen. Der Protestantismus ließ ihn leer ausgehen. Durch das Mysterium von Legende, Messe, Bildern und Musik hindurch („Wundersüchtige", 133), ohne vor dem dogmatischen Gottesbegriff des Katholizismus Halt zu machen, gelangte Tieck zur letzten Vereinfachung seines religiösen Empfindens. Es genügte dem alten Manne „die geheimnisvolle Architektur" („Schutzgeist", 64). Sein Andachtsbedürfnis hatte ästhetische Funktionen angenommen.

So wuchs aus Furcht und Grauen auch Verehrung. Alles, was ein Mensch recht tut, was er mit aller Kraft seiner Seele übt, ist Gottesdienst („Schutzgeist", 56). Und so kam Tieck zu Gott und Gottesdienst. Er assimilierte sich der Außenwelt, indem er sie mit seinem Ewigkeitssuchen zersetzte, umknetete und wieder aufbaute. So kam er zu seiner Weltdeutung.

Ein philosophisches System war ihm nicht Bedürfnis. Er ging an die letzten Grenzen und Hemmungen seiner Kraft, in der Erkenntnis, daß alle innere Freiheit so erobert werden will („Schutzgeist", 16, „Wundersüchtige", 19). Die Frage nach der Verbindung des Widersprechenden zum geordneten Ganzen war immer lebendig („Musikalische Leiden und Freuden", 374). Das Leben sollte ein Kunstwerk des Ausgleichs sein, die Dichtung das alles verbindende Moment. Tieck gelangt zum Bekenntnis des Glaubens, dem Ergebnis des Willens im Unbewußten.

Und hierin scheint mir der einzig innerlich durchgreifende Vorgang Tieck'scher Dichtung erkennbar. Ein Einheitliches beherrscht die Äußerungen, die trotz der scheinbaren Verschiedenheit ihrer Herkunft zu gleichen Ergebnissen verbunden werden. Ein kleiner Rest literarischer Zusammenhänge scheidet als unorganischer, sprunghaft auftauchender Faktor aus. Tiecks Religiosität lebte im Irrationalen. Er ist damit des Göttlichen teilhaftig geworden.

Jene kleine, fröhliche grüne Insel, die weit weg wie die Kinderjahre draußen auf dem dunklen Ozean schwamm („Lovell", 226, „Phantasien", 55, 86), rückt näher. Tieck hat seine Harmonie gefunden. Ob sie im Sinne der Klassik wohllautend war, ist belanglos. Für sein Ohr haben sich in ihr die Dissonanzen seines Organismus aufgelöst. Und das gab seiner Dämonie am Schluß auch die Milde.

Die Wege der Dämonie, des Wundersamen, waren die leidvolle und erkenntnisschwere Auseinandersetzung seines seelischen Ich mit der Umwelt. Sie waren das heiße Bemühen, aus Gläubigkeit und Kritik, aus Scherz und Ernst, aus dem Zwiespalt seiner Seele die Bindung der Widersprüche und jenen Mittelpunkt zu finden, der den Widerstreit aufhob[1].

Und so wuchs Tieck aus der Dämonie scheinbar in die Resignation.

---

[1] Wundersüchtige, 97. Immerdar, wenn wir uns widersprechen, ist es nur Schein, wir suchen die Bindung, den unsichtbaren Mittelpunkt, der den Widerstreit aufhebt.

Literaturverzeichnis.

Texte.

L. Tiecks Schriften, Berlin, G. Reimer, 1828.
L. Tiecks ges. Novellen, Breslau, J. Max, 1830.
L. Tiecks ges. Werke, herausgegeben von R. Köpke, Bd. 14, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 28; nachgel. Schriften, Bd. 1, 2.

Wissenschaftliche Literatur.

J. W. Appell, Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Leipzig, 1809.
A. Aubert, Ph. O. Runge und die Romantik. Berlin, 1909.
O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Straßburg, 1880.
W. Brecht, Heinse und der ästhetische Immoralismus. Berlin, 1911.
Frd. Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Jena, 1910.
R. Buchmann, Helden und Mächte des rom. Kunstmärchens (Walzels Untersuchungen, NF., Bd. 6). Leipzig, 1910.
W. Busch, Elemente des Dämonischen in L. Tiecks Dichtungen. Diss. Münster, 1911.
Caroline, Briefe aus der Frühromantik, herausgegeben von E. Schmidt. Leipzig, 1913.
C. G. Carus, Denkwürdigkeiten und Erinnerungen. Leipzig, 1865.
Psyche. 2. Aufl. (circa 1860).
Geistesepidemien der Menschheit. Leipzig, 1852.
E. Ederheimer, J. Böhme und die Romantiker. Heidelberg, 1904.
O. Fischer, Über Farbe und Klang („Dessoir", Zeitschrift für Ästhetik, Band 2, 1907).
Fr. v. Friesen, L. Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842. Wien, 1871.
Graf v. Gabalis oder Geschichte über die verborgenen Wissenschaften. Berlin, 1782.
J. D. Garnier, Zur Entwicklung der Novellendichtung L. Tiecks. Gießen, 1899.
H. Günther, Rom. Kritik und Satire in L. Tieck. Diss. Heidelberg, 1907/08.
K. Hassler, L. Tiecks Jugendroman, W. Lovell u. d. paysan perverti des Rétif de la Bretonne. Diss. Greifswald, 1902.
R. Haym, Die rom. Schule, 3. Auflage, von Oskar Walzel. Berlin, 1914.
H. Hemmer, Die Anfänge L. Tiecks. Diss. Straßburg, 1909.
K. v. Holtei, Briefe an L. Tieck. Breslau, 1864.
R. Huch, Blütezeit der Romantik. Leipzig, 1905.

Wilhelm Josephi, Über den tierischen Magnetismus als einen Beitrag zur Geschichte der menschlichen Verirrungen. Braunschweig, 1788.

O. Kaiser, Der Dualismus L. Tiecks als Dramatiker und Dramaturg. Diss. Leipzig, 1885.

Th. Kerner, Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden, erläutert von E. Müller. Stuttgart, Leipzig, 1897.

K. Kiesewetter, Geschichte des Okkultismus. Leipzig, 1909.

C. A. F. Kluge, Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. Berlin, 1811.

R. Köpke, L. Tieck, Erinnerungen aus dem Leben eines Dichters. Leipzig, 1855. (zitiert: K.)

H. Lebede, Der Aufruhr in den Cevennen. Diss. Berlin, 1906.

R. Lehmann, Ziele und Schranken der modernen Poetik („Dessoir", Zeitschrift für Ästhetik, 1907).

Frdr. v. der Leyen, Wackenroders Werke und Briefe. Jena 1910.

J. Minor, Tieck als Novellist (Akad. Blätter, Bd. I).
Schicksalstragödie (Grillparzer-Jahrbuch, Bd. 9).
Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt, 1883.

C. Ph. Moritz, Magazin zur Erfahrungsseelenkunde, 1784, 1785, 1787.

K. Müller-Fraureuth, Die Ritter- und Räuberromane. Halle, 1894.

W. Pantenius, Das Mittelalter in L. Wächters Romanen (Probefahrten, Bd. 4, Leipzig, 1904).

Theophrasti Bombast v. Hohenheim, Paracelsi genannt, Geheimnisse aller seiner Geheimnisse. Frankfurt und Leipzig, 1746.

J. Ranftl, L. Tiecks Genoveva als rom. Dichtung betrachtet (Graz, 1899, Grazer Studien, Bd. 6).

E. A. Regener, Tieckstudien. Diss. Rostock, 1903.

J. Chr. Reil, Über die Erkenntnisse und Kur des Fiebers, Bd. IV. Halle, 1823.
Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen. Halle, 1803.

J. N. Ringseis, Lebenserinnerungen, herausgegeben von E. Ringseis. Regensburg 1886—92.

Saint-Martin, Vom Geist und Wesen der Dinge, übersetzt von G. H. Schubert. Leipzig, 1811.

Frd. Schlegel, Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, herausgegeben von Oskar Walzel. Berlin, 1890.

F. J. Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Prag, 1909.

G. H. Schubert, Geschichte der Seele. Cotta, 1850.
Symbolik des Traumes. Leipzig, 1862.
Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Dresden, 1818.
Krankheiten und Störungen der menschlichen Seele. Cotta, 1845.

S. Schultze, Das Naturgefühl der Romantik. Leipzig, 1911.

K. Solger, Nachgelassene Schriften und Briefe. Leipzig, 1826.

J. Stanger, L. Tieck und Ben Jonson (Stud. zur vergl. Literaturgesch., Bd. I).

H. Steffens, Was ich erlebte. Breslau, 1840.

Beiträge zu einer Naturgeschichte der Erde. Freiburg, 1801.

B. Steiner, L. Tieck und die Volksbücher. Berlin, 1893.

W. Steinert, L. Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Dortmund, 1910.

Aus dem Nachlasse Varnhagen v. Ense's, Briefe von Chamisso, Gneisenau usw. Leipzig, 1807.

F. Wüstling, L. Tiecks William Lovell (in Sarans Bausteinen der neueren deutschen Literatur, Bd. 7). Halle, 1912.

Inhaltsverzeichnis.









